

Año 7, Vol. 7, Núm. 13, enero - junio 2021 | ISSN:2448-5241

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

DOSSIER

MIRAR EL ARTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA



BZGDA

Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

Año 7, vol. 7, núm. 13 enero-junio 2021



Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades es una revista científica de ciencias sociales y humanidades en formato digital, semestral, fundada por estudiantes y profesores de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. El primer número apareció en 2015.

La publicación está dirigida a toda la comunidad científica y académica: estudiantes, profesores docentes, investigadoras e investigadores de los campos de la Antropología, Arqueología, Ciencias Políticas, Comunicación Social, Derecho, Economía, Filosofía, Historia, Literatura, Psicología y Sociología. La revista recibirá colaboraciones originales e inéditas, escritas en idioma español y que no estén siendo postuladas de forma simultánea en otras publicaciones, revistas u órganos editoriales.

Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, en afán de fomentar el intercambio global del conocimiento y las ideas, permite el acceso a sus contenidos (tanto de texto como visuales) sea para descargar, leer, copiar, imprimir y consultar. En caso de emplearse o reproducirse de forma total o parcial algún contenido, es obligatorio citar su procedencia y respetar los derechos de autor.

Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades es una publicación gratuita y no cobra cuotas por la publicación de sus artículos.

Es una publicación arbitrada, dictaminada por pares ciegos e indexada. Integra el índice Latindex

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán.

ISSN: 2448-5241

Sitio web: www.antropica.com.mx

Email: revista.antropica@gmail.com

Información legal

ANTRÓPICA. REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES, año 7, vol. 7, núm. 13, enero-junio 2021 es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Yucatán, México a través de la Facultad de Ciencias Antropológicas. Km. 1 Carretera Mérida-Tizimín, Cholul, C.P. 97305, Apartado Postal 1405, Correo Centro, Mérida, Yucatán. Tel.: +52 (999) 930 0090 Ext. 2118 <http://www.antropologia.uady.mx/revista/antropica/antropica.php>. Editores responsables: Gabriel Angelotti Pasteur. Número de reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2018- 113011041100-203, ISSN 2448-5241, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización, Rodrigo Vences Nava. Facultad de Ciencias Antropológicas., Km. 1 Carretera Mérida- Tizimín, Cholul, C.P. 97305. Fecha de última modificación, 6 de enero de 2021.

Transparencia

Los materiales e insumos necesarios para el proceso de trabajo y publicación (fotocopias, impresiones y papeles) y los mobiliarios (escritorio, teléfono, conexión a internet) son provistos por la UADY y la Facultad de Ciencias Antropológicas. Mientras que los electrónicos (computadoras, escáner, impresora, grabadoras digitales, proyector digital, cámaras de videograbación, cámaras fotográficas, tripies y otros accesorios) fueron adquiridos en proyectos financiados por PRODEP (Secretaría de Educación Pública) y CONACYT, en convocatorias distintas; estando todos ellos inventariados y resguardados por la UADY.

Además, la UADY brinda apoyo legal (mediante el departamento jurídico) y se responsabiliza por el pago para la renovación del nombre de la publicación ante INDEAUTOR. Mientras que la Facultad de Ciencias Antropológicas respalda técnicamente (mediante el departamento de computación) y aporta para el pago de la página web. Cualquier otro gasto adicional que pueda presentarse, en particular relacionados con la promoción y difusión de la publicación, pueden ser solventados por los integrantes del equipo técnico o el Director de la publicación.

Lo señalado resulta suficiente para que podamos publicar dos números anuales en el formato digital. Es importante señalar que **Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades** no posee cuenta bancaria ni está interesada en recibir financiamiento externo o apoyo económico de empresas, fundaciones, gobiernos o particulares.



Ilustración de la portada

La obra de la portada se titula “Avenida” y pertenece a la serie “Mundo chatarra” del artista plástico Alejandro Burdisio “Burda” (Córdoba, Argentina). Su obra se puede encontrar en la siguiente dirección:

<http://burda.artstation.com/projects>

DIRECTORIO

Universidad Autónoma de Yucatán

Dr. José de Jesús Williams

Rector

Facultad de Ciencias Antropológicas

Dra. Celia Rosado Avilés

Directora

Gabriel Angelotti Pasteur (UADY)

Dirección editorial

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Margarita Rosales González

Centro Yucatán del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mérida, INAH. Yucatán.

Dr. Frausto Oscar Martínez

Universidad de Quintana Roo, Quintana Roo

Dra. Paola Peniche Moreno

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Unidad Peninsular, CIESAS. Mérida, Yucatán.

Dr. Jesús Lizama

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Unidad Peninsular, CIESAS. Mérida, Yucatán.

Dra. Inés Cortéz Campos

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Unidad Peninsular, CIESAS. Mérida, Yucatán.

COMITÉ ASESOR

Dr. Marco Calderón Mólgora

El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán

Dr. Bradley S. Epps

Universidad de Cambridge, Reino Unido

Dr. David de Ángel García

Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, Yuc.

Dra. Ella Fanny Quintal Avilés

Centro Yucatán del Instituto Nacional de Antropología e Historia,
Mérida, Yuc.

Dr. Enrique Rodríguez Balam

Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, Yuc.

Dr. Jesús Solís Cruz

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Dr. Joel Francis Audefroy

Instituto Politécnico Nacional. México.

Dr. Raymundo Padilla Lozoya

Universidad de Colima, Facultad de Letras y Comunicación,
Licenciatura en Periodismo. Colima.

Dr. Guillermo Alonso Meneses.

El Colegio de la Frontera Norte (Tijuana, Baja California).

Dr. Luis Escala Rabadán.

El Colegio de la Frontera Norte (Tijuana, Baja California).

Dr. Luis Vázquez León.
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
Unidad Regional Occidente. Jalisco.

Dr. Carlos Welsh Rodríguez.
Universidad Veracruzana. Departamento Centro de Ciencias de la Tierra.

Dra. Lourdes Romo Aguilar.
El Colegio de la Frontera Norte. Sede Ciudad Juárez (Chihuahua).

Dr. Juan Manuel Rodríguez Estevez.
El Colegio de la Frontera Norte (Tijuana, Baja California).

ASISTENTE DE REDACCIÓN

Ilka Martínez Otero
Universidad Autónoma de Yucatán

EDITORES DE PRODUCCIÓN

Aurora Euan Couoh
Universidad Autónoma de Yucatán

Mtro. Gonzalo Rosado García
Universidad Autónoma de Yucatán

Mtro. Rodrigo Vences Nava
Universidad Autónoma de Yucatán

SERVICIO SOCIAL Y BECARIOS

Margarita Alejandra Esquinazi Kú
Becaria programa Jóvenes Construyendo el Futuro
Universidad Autónoma de Yucatán

Daniel Osvaldo Díaz Medina
Universidad Autónoma de Yucatán

Geovanna Bobadilla Briseño
Universidad Autónoma de Yucatán

Jesús Rodríguez Hernández
Universidad Autónoma de Yucatán

Citlalli Zacarías Salcedo
Universidad Autónoma de Yucatán

Ileana García Lizama
Universidad Autónoma de Yucatán

ÍNDICE | ENERO - JUNIO 2021

Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades
Año 7, Vol. 7, Núm. 13 | ISSN:2448-5241

Carta editorial, índice y datos legales

13

The new normality o la vieja normalidad disfrazada con cubrebocas
The new normal or the old normal disguised with masks
por Gabriel Angelotti Pasteur

Artículos académicos

21

Pensar decolonialmente desde un lugar de enunciación no académico. Heridas coloniales que habitan cuerpos, espacios y tiempos heterogéneos.
Thinking decolonially from a non-academic enunciation place. Colonial wounds that inhabit heterogeneous bodies, spaces and times
por Silvia Valiente

49

Masculinidades disidentes: metodología feminista-queer y performatividad de género.
Dissident masculinities: feminist-queer methodology and gender performativity
por Francisco Hernández Galván y Alethia Dánae Vargas Silva

73

Retos y experiencias de las familias monoparentales encabezadas por mujeres madres solteras de Amacuitlapilco, Morelos.
Challenges and experiences of single-parent families headed by single mothers from Amacuitlapilco, Morelos
por Angélica Rodríguez Abad

95

Parresía, ética y cuidado de sí. Apuntes para una antropología filosófica.
Parrhesia, ethics and self-care. Notes for a philosophical anthropology
por Carlos Alberto Navarro Fuentes

111

“Procesos y Escalas”: Apuestas por una nueva mereología social.
“Processes and Scales”: Bets on a new social mereology
por Juan Camilo Perdomo Marín

141

Los retos para la sostenibilidad urbana en el contexto del antropoceno.
Challenges for urban sustainability in the context of the anthropocene
por María Marlene Acosta Jiménez, María de la Luz Valderrábano Almegua, Pedro Joaquín Gutiérrez Yurrita y Jaime Castro Campos

165

Percepciones de los residentes de Pisté (Yucatán) sobre los impactos del turismo
Residents' perceptions of tourism impacts in Pisté, Yucatan
por Fernando Enseñat Soberanis, Claudia Dávila Valdés, Lucelly Verónica Albornos Rodríguez



- 189** **Educación e ideologías en el México Posrevolucionario (1921-1946); la formación del ciudadano en los proyectos de nación.**
Education and ideologies in Post-revolutionary Mexico (1921-1946); citizen training in nation projects
 por José Rafael Córdova Santos
- 203** **“Avisa a tus padres que van a ir a pedir tu mano el domingo”. Estudio etnográfico sobre el simbolismo del ritual de boda en Almoloya del Río.**
“Let your parents know they are going to ask for your hand on Sunday.” Ethnographic study on the symbolism of the wedding ritual in Almoloya del Río
 por Violeta Castañeda Castañeda
 Traducción
- 229** **Medios sociales en política: El papel de las redes sociales digitales en las elecciones de 2015 en la Ciudad de México**
Social media in politics: The role of social media in the 2015 elections in Mexico City
 por Salvador Percastre Mendizábal
 Fotografía etnográfica
- 253** **En la casa del Rayo**
In the Lightning house
 por Damian González Pérez
 Reseña
- 271** **Colonización y Colonialidad: La formación del estado y la sociedad moderna en la Cuenca del río Candelaria**
Colonization and Coloniality: The formation of the state and modern society in the Candelaria River Basin
 por Ubaldo Dzib
- 277** **El Telegrama que salvó a Franco. Londres, Washington y la cuestión del Régimen (1942-1945)**
The telegram that saved Franco: London, Washington and the matter of the Regime (1942-1945)
 por José Antonio Abreu Colombri
- 283** **Así empezó todo. Orígenes del neoliberalismo**
This is how it all began. Origins of neoliberalism
 por Itzel Rubí Díaz
- Dossier**
- 305** **“Mirar el arte desde la antropología”.
Look at art from Anthropology
 Presentación del Dossier: Claudia Morales Carbajal
 y Carlos Alberto Casas Mendoza.**



Primera parte: Debates sobre arte y antropología

313

El otro y el extrañamiento de sí. Enunciaciones problemáticas del arte y la antropología

The other and the defamiliarization of the self. Problematic statements of art and Anthropology

por Jorge Linares Ortiz

331

El arte indígena: algunas pistas para su análisis desde la mirada antropológica

The Indigenous Art. Some clues for its analysis from the anthropological perspective

por Claudia Morales Carbajal

353

El relato popular oral. Modelo de intervención escénica para recuperar la memoria de una comunidad

The oral folk tale: Scenic intervention model to recover the memory of a community

por Carlos Gutiérrez Bracho

375

Gestión cultural y estudios culturales: un encuentro posible, un desafío presente

Cultural management and cultural studies: a possible encounter, a present challenge

por Ahtziri Erendira Molina Roldán

Segunda Parte: Aproximaciones Etnográficas

393

Muralismo otomí en una escuela primaria de Guanajuato

Otomi muralism in an elementary school of Guanajuato

por Jorge Uzeta Iturbide

417

Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el Norte de Veracruz, México

Huastec Sones and Altars: costumbre Nahua Rituals and Ethnomusicology in the North of Veracruz, México

por Carlos Alberto Casas Mendoza y Román Güemes Jiménez

443

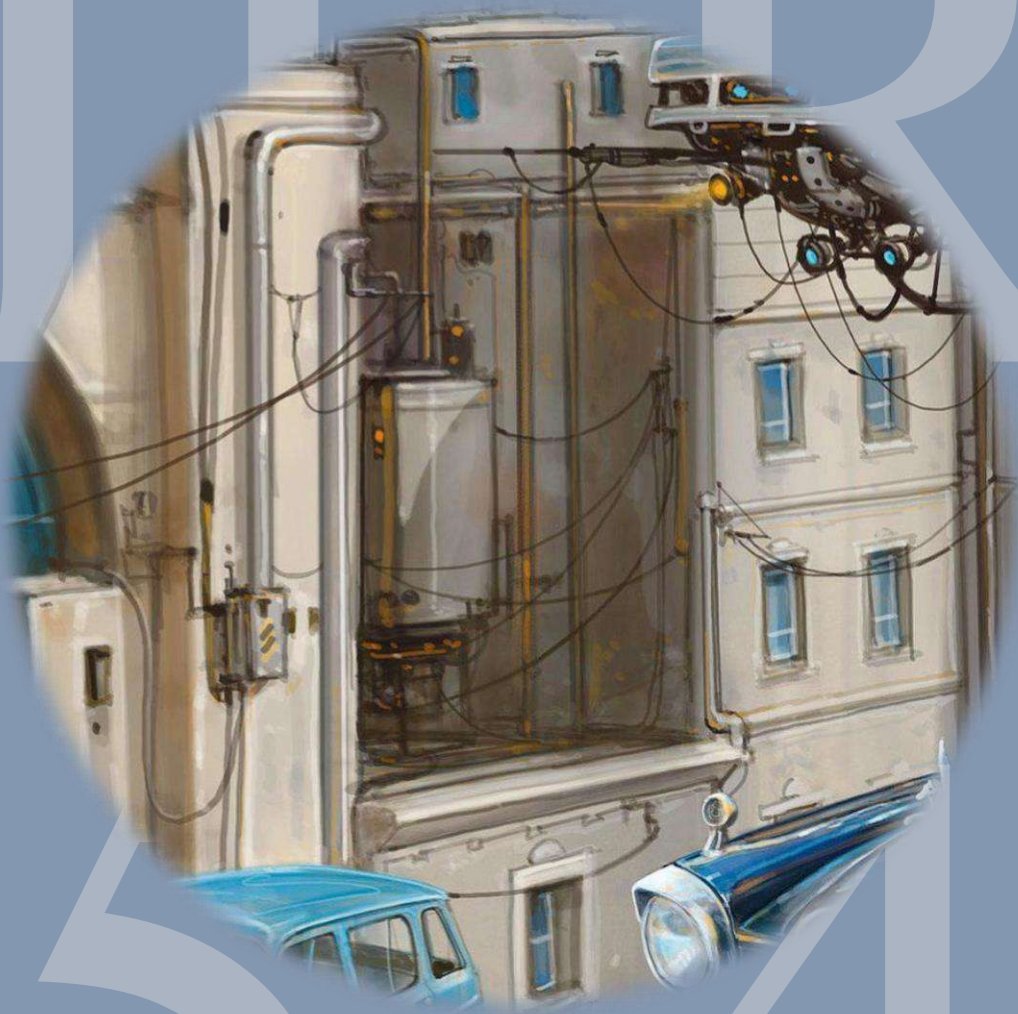
Etnorock e identidades juveniles entre nahuas y popolucas de Veracruz.

Ethnorock and youth identities among nahuas and popolucas from Veracruz

por José Carlos López López



DOSSIER





“Mirar el arte desde la antropología” PRESENTACIÓN

“Look at art from anthropology”
PRESENTATION

Claudia Morales Carbajal Universidad Veracruzana (México)
Carlos Alberto Casas Mendoza Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0002-3881-1170> claucarv@yahoo.com.mx
<https://orcid.org/0000-0002-5557-7742> casasmendoz@hotmail.com

Hace apenas unas décadas que las expresiones estéticas no occidentales empezaron a ocupar un lugar en los escenarios internacionales del mundo del arte. Este giro en la mirada tuvo mucho que ver con la construcción de la alteridad. La reflexión sobre los mecanismos de estigmatización de la otredad que habían llevado a posiciones tan radicales como el exterminio, así como las propuestas emanadas desde la antropología que pugnaban por una consideración de las expresiones artísticas dentro de sus propios contextos, sembraron los antecedentes de este cambio. Las fronteras de lo que se podía considerar arte se habían delineado en referencia a cánones europeos. La aparición de formas y contenidos de otras culturas se habían experimentado por medio de un proceso de apropiación extractiva, o bien, en la búsqueda de una génesis o antecedentes de la estética occidental. El arte de los *otros*, cuando bien se consideraba como tal, era mediando por una coetilla: “Arte Primitivo”, “Arte Tribal” que lo ubicaba en un sistema jerarquizado en el que se encontraba en un lugar inferior al de las expresiones occidentales. Esta clasificación tenía más relación con sus productores que con un análisis estético de sus características (Méndez, 1995).

El arte y la política, como ya lo expusieron Walter Benjamín (1989) y Jacques Rancière (2000), no pueden disociarse, por lo que este cambio de mirada debe situarse en el marco de una nueva *episteme*, generada por los procesos de globalización y modernidad desbordada. Se debe enmarcar como parte de un discurso político en el que la cultura y la representación de la alteridad ocupan un lugar privilegiado en el proceso de negociación de los bienes simbólicos y pragmáticos. Es en este paisaje reciente que las propuestas decolonialistas y los deslizamientos, a los que invitaban las vanguardias del siglo XX, cristalizaron en nuevas concepciones y dispositivos para acercarse al arte. Esta apertura en el arte da cabida, no solo a los pueblos indígenas, sino a expresiones emanadas desde espacios recién explorados, desde los “no lugares” que menciona Marc Auge, a través de las voces de mujeres, migrantes, transexuales y otros grupos situados en

los márgenes. Esto deviene en un acercamiento al arte desde sus particularidades marcadas por una historia local y única, pero al mismo tiempo universal por ser una expresión más de lo humano.

Este espacio refleja las tensiones y disputas del mundo contradictorio en el que vivimos. En este tienen cabida las críticas y resistencias a las diferentes formas de poder y sometimiento. Al mismo tiempo, es también un horizonte donde se inscriben las complejas redes tejidas desde las nuevas formas de dominación para seducir a través de un discurso que utiliza al arte y la cultura como estandartes.

Este campo se presenta como un territorio transdisciplinar en el que la coincidencia de diferentes campos de conocimiento es más que la suma de las partes, ya que no se “renuncia a la especificidad de cada disciplina, pero se pretende crear un ámbito de encuentro en el que pueda surgir un nuevo conocimiento [...]” (Pollock, 2007: 27). El presente dossier es una invitación a mirar el arte como un campo de coincidencia de saberes que está abierto al descubrimiento de caminos no transitados y que propone explorar múltiples ángulos, tanto disciplinarios como sensoriales y poéticos. Los diferentes trabajos aquí reunidos son una muestra del encuentro de diferentes propuestas disciplinarias: antropología, sociología, música y artes escénicas que coinciden en su interés por el arte como una forma de conocimiento.

La organización de este número propone un primer conjunto de trabajos enfocados a discusiones recientes en cuanto a la forma de analizar y acercarse a las expresiones artísticas no occidentales. En la segunda parte se presentan trabajos de corte etnográfico que nos aproximan a experiencias estéticas a través del análisis antropológico.

El artículo de Jorge Linares abre la discusión sobre la construcción del *otro* desde el arte. Se pregunta sobre las formas en que los elementos extrínsecos a la creación, como el mercado y los procesos de globalización, lo determinan y en qué forma el arte ejerce un sentido sobre el mundo. Para responder a estas preguntas establece un diálogo entre la propuesta de Nathalie Heinich sobre la pluralidad de los regímenes que construyen valor y la definición del arte como “lugar de la inminencia” que desarrolla Néstor García Canclini. El autor analiza los nuevos caminos de las expresiones artísticas y su relación con las demandas colectivas de justicia que han generado los “antimonumentos”. A partir de este análisis propone que estas expresiones emergentes pueden definirse como ejemplos de inminencia y de un arte posautónomo que incursiona en espacios públicos. Sin embargo, a diferencia del planteamiento de García Canclini, encuentra que se trata de expresiones que sí tienen un sentido concreto.



El arte indígena: alguna pista para su análisis desde la mirada antropológica de Claudia Morales Carbajal nos sitúa en algunas de las diferentes perspectivas antropológicas que transformaron la forma cómo se interpreta y se vive el arte indígena. Se propone un recorrido, iniciando por los movimientos vanguardistas de principios de siglo y la crítica surgida desde los estudios decoloniales que abrieron la puerta a otras expresiones y poéticas diferentes a las occidentales. La autora revisa los enfoques de antropólogos centrales a la discusión de la conformación de la antropología del arte, como Franz Boas, Claude Lévi-Strauss, Alfred Gell y Tim Ingold que han generado modelos revolucionarios para el análisis y comprensión del fenómeno artístico.

El artículo de Carlos Gutiérrez Bracho *El relato popular oral: modelo de intervención escénica para recuperar la memoria de una comunidad* desarrolla un modelo para rescatar la memoria colectiva a través de la narración oral. En esta propuesta se recurre a los relatos como una forma de comunicación, no para el otro sino con el otro. A través de esta práctica las comunidades despliegan su particular forma de cultura narrativa para recrear un pasado que haga posible afrontar o resistir la violencia social. Retoma las teorías de Francisco Garzón Céspedes, Paulo Freire y Walter Benjamin, entre otros, para propiciar un diálogo del grupo social con su pasado y con los hechos conflictivos que callaron sus voces. Se trata de buscar una esperanza a través de estas narrativas que les permita restablecer el orden simbólico necesario para enfrentar el presente.

El artículo *Gestión y estudios culturales: un encuentro posible, un desafío permanente* de Ahtziri Molina Roldán plantea la necesidad de un acercamiento entre la gestión cultural y los estudios culturales. A través de un recuento histórico de estas diferentes disciplinas propone un necesario acercamiento de los gestores culturales al pensamiento crítico y transformador en el que se asientan los estudios culturales. Apunta que la labor del gestor cultural debe alejarse de lo instrumental para erigirse como un agente transformador que pueda identificar las necesidades de las comunidades y promover, desde su posición, cambios y no cubrir únicamente las labores de animación y recreación cultural.

Etnografía de un mural otomí de Jorge Uzeta Iturbide muestra a través del análisis de los contenidos de un mural una confluencia de discursos de los diferentes agentes que componen la cartografía social de una comunidad otomí de Guanajuato. El marco en el que se realizó esta obra fue el de las políticas culturales de un estado neoliberal, en el que esta obra representa una forma de difusión política y pedagógica. A través de las imágenes icónicas y mitológicas representadas en la obra se construyen narrativas identitarias que propician un diálogo entre las instituciones estatales y los grupos locales.



Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el Norte de Veracruz, México de Carlos Alberto Casas Mendoza y Román Güemes Jiménez nos lleva a identificar el papel de la música en la ritualidad de la Huasteca Veracruzana. Los autores hacen una diferenciación entre el son huasteco y el son de *costumbre*. Este último es producido en el contexto de las comunidades nahuas de la huasteca veracruzana y cumple fines de carácter ritual. El son de costumbre está anclado en una percepción sonora y musical estrechamente ligada a las formas de cosmovisión nahua de la región. Los instrumentos con que se ejecutan estos sones adquieren formas de representación corporal que recuperan dichos modelos de percepción cultural.

El artículo de José Carlos López López *Nuestra lucha es salvar tradiciones. Etnorock y juventudes indígenas entre los popolocas de Sayula de Alemán* nos sitúa en una ciudad ubicada al sur del estado de Veracruz, donde grupos de jóvenes músicos crean música dentro de un género que se ha definido como etnorock. En esta propuesta musical se incluyen diferentes estilos como el hip hop, el metal y el punk que se fusionan con propuestas locales. A través de estas creaciones estéticas los jóvenes rescatan su identidad popoloca y construyen una identidad que les permite articularse al entorno global. 



Referencias

- BENJAMÍN, WALTER (1989). “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- MÉNDEZ, LOURDES (1995). *Antropología de la producción artística*, Madrid: Editorial Síntesis.
- POLLOCK, GRISELDA (2007). “Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura”. En: Bauman, Zygmunt *et al* (editores). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- RANCIÈRE, JACQUES (2000). “Política, identificación y subjetivación”. En: Artidi, A. (editor). *El reverso de la diferencia, identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad.





El otro y el extrañamiento de sí. Enunciaciones problemáticas del arte y la antropología

The other and the defamiliarization of the self. Problematic statements of art and anthropology

Jorge Linares Ortiz

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)

<https://orcid.org/0000-0002-3348-8992>

linaresortiz@hotmail.com

Recibido: 3 de agosto de 2020

Aprobado: 8 de diciembre de 2020

Resumen

Este artículo discute diferentes perspectivas de análisis del arte y toma en cuenta problemáticas en torno al concepto de otredad. El argumento abre una discusión sobre tres supuestos y cuestiones: 1) si el arte es definido como inminente y como espacio de sentido sin concreción, ¿Es posible que sea afectado y casi determinado por ciertas dinámicas extrínsecas a su circuito, precisamente relacionadas con procesos económicos y políticos de producción de valor, en las que la crisis del estado y el capital global son decisivos? En este sentido, corresponden un supuesto y una pregunta que se desdoblan de lo anterior: 2) si ciertas dinámicas afectan o determinan el funcionamiento de los circuitos artísticos, ¿cómo funcionan estas dinámicas en términos de agenciamiento para pensar relaciones de desigualdad y diferenciación nosotros-otros desde las prácticas artísticas y los movimientos sociales? Las preguntas anteriores nos pueden ayudar a discutir un tercer cuestionamiento: 3) ¿Cómo ha sido problematizadas estas relaciones en el análisis del concepto de otredad en las prácticas artísticas antimonumentales y el activismo?

Palabras clave: otredad, antimonumental, arte, estado, crisis

Abstract

This article discusses different perspectives on the analysis of art and takes into account issues under the concept of the otherness. The argument opens a discussion centered in at least three assumptions and questions: 1) if art is defined as imminent and as a place without concrete meaning, is it possible that it is affected and determined by extrinsic dynamics related to certain economical and political processes linked to crisis of the State and global capitalism? In this sense, there are other assumptions and questions that are unfolded from the above one: 2) if certain political and economical dynamics affect or determine the performance in artistic circuits, how do these dynamics work in terms of agency to think and transform inequalities from artistic practices and social movements? Aforementioned questions can help us to achieve a third question: 3) how have these relations been problematized in the social analysis of the concept of the otherness in antimonumental artistic practices and activism?

Key words: otherness, antimonumental art, State, crisis

Las marcas disciplinares de la antropología suelen vincularse a la cuestión del otro en términos del acercamiento, la comprensión, la acogida, la relación, la construcción del otro, la otredad: “la pregunta por la igualdad en la diferencia y la diferencia en la igualdad” (Krotz, 2002: 53). En términos prácticos y actuales, la pregunta por el otro supone un conjunto de relaciones que, en su caracterización más plausible, se caracteriza como evento dialógico de la diversidad. Así, un autor reciente como Alejandro Grimson (2005) analiza una versión progresista de la diversidad en la relación “nosotros-los otros” que es opuesta a la versión conservadora a la manera de Samuel Huntington: “el choque de civilizaciones”; versión encarnada en la política reciente mediante el discurso de polarización del presidente Trump. En los análisis de Grimson, en la línea de análisis legada por Norbet Elías (2012) y Adam Kuper (2001), se encuentra una argumentación que retoma los pasajes históricos del concepto de raza/racismo para contrastarlo con el fundamentalismo cultural, Grimson (2015) define el fundamentalismo cultural como “una estructura conceptual y en acciones que distinguen y jerarquizan a los seres y grupos humanos según condiciones supuestamente inherentes a ellos”. Para el autor de *Los Límites de la Cultura*: “no es la raza ni la línea biológica como elementos que jerarquizan a los grupos sociales, es el menosprecio y odio desde la consideración de la cultura diferente”. El fundamentalismo “divide la humanidad en culturas, hay continuidad entre territorio, cultura y moral. Las culturas se afirman homogéneas y mutuamente inconmesurables; existe una jerarquía de valores y es necesaria una política basada en la propia cultura” (p. 64). El cuestionamiento de Grimson se dirige hacia una concepción de Huntington que representa líneas unificadoras en términos de civilizaciones: occidental, latinoamericana africana, islámica sínica, hindú, ortodoxa, budista, japonesa. “En la época que está surgiendo, los choques de civilizaciones son la mayor amenaza para la paz mundial, y un orden internacional basado en las civilizaciones es la protección más segura contra la guerra mundial” (Huntington, 2004: 67 citado por Grimson 2015: 67).

Para establecer una crítica a la postura de Huntington, Grimson se vale de la referencia al trabajo a Edward Said (*Orientalismo*, 2002) para ejemplificar cómo el occidente simplificó la definición del oriente para reforzar la oposición a través de las identidades: occidente-orientes que implicaban relaciones de poder y establecimiento de jerarquías. Dice Grimson que, a través de estos contrastes y jerarquías, las identidades sustancializadas imaginan fronteras fijas y delimitadas que separan mundos homogéneos en su interior. Esto hace que se conciba una homogeneidad en los *otros* y se pasen por alto las heterogeneidades entre el *nosotros*. Para el autor, la diferencia cultural ha sido utilizada en los últimos años para subordinar y dominar a los grupos subalternos, pero para ir más allá de esta definición sería justo señalar que la diferencia cultural, en niveles subalternos, ha servido para reivindicar también los derechos colectivos o el rescate de la memoria



de los pueblos que precisamente se ven afectados por problemas económicos y de poder. No obstante, las luchas por las diferencias culturales disfrazan las luchas por la justicia y la igualdad. El análisis de Grimson se desenvuelve bajo el argumento que formula una serie de relaciones interculturales que problematizan “la imaginación social y política”. El fondo del argumento es la vuelta al análisis del poder y las desigualdades económicas (materialismo) con efectos en las diferencias (lo simbólico). A partir de las definiciones de Grimson (2015), se pueden establecer una caracterización de problemas contemporáneos de diversa escala en términos de la relación nosotros-otros:

- racismo en contextos migratorios o de refugiados;
- escaladas de violencia: militarización y guerra entre naciones o al interior de ellas;
- despojos territoriales y de recursos naturales a grupos de población;
- configuración y represión a minorías que se expresan en la vida cotidiana en la dimensión local, nacional y global;

Mientras este entramado de problemas de versiones progresistas y conservadoras de la cultura bulle globalmente (relación nosotros-otros), en ciertas discusiones del arte —en su sentido ontológico y estético— no deja de ser recurrente de forma un tanto reducida el tema nosotros-otros en términos de la singularidad/arte posicionada ante el contexto social que le envuelve: singularidad vs colectividad. De ahí que se pueda observar que dicha relación configura un conjunto de relaciones problemáticas en la discusión sobre la otredad y que requiere un análisis complejo. Para iniciar la exploración es posible retomar algunas las definiciones de Nathalie Henich (2001), que discute una supuesta contraposición de la creación artística con disciplinas como la sociología. La contraposición supone una “singularidad del arte” que se halla en formas de hacer y que se opone a “lo colectivo”, el arte como “terreno de los valores contra los cuales se constituyó la sociología”. La salida de Henich (2001) de la contraposición se plantea como una serie de claves de análisis de los valores que están detrás de los saberes: entender el régimen de singularidad (arte) y el régimen de comunidad (lo social) en tanto valores diferenciados que llegan a converger. Henich llama a salirse de una confrontación de los valores para instalarse en la observación de la construcción de los valores de dos sistemas: “entender cómo los actores construyen, las justifican, emplean en sus discursos y en sus actos”, “se trata ahora de destacar la pluralidad de los regímenes de acción y de los regímenes axiológicos que permitan a los autores pronunciarse sobre la verdad científica o los valores morales” (p. 2001).



En una línea semejante a la de Heinich, el antropólogo García-Canclini (2010) ha caracterizado el estudio de las prácticas artísticas para “comprender las razones que formaron en la modernidad maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico. Al multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto puede abrirse una nueva comprensión del lugar del arte en la recomposición del sentido” (p.15). Este autor expone el arte como “lugar de la inminencia”, en términos de que “anuncia”, “promete” e “insinúa” alguna especie de sentido que no tiene una respuesta concreta y que al mismo tiempo experimenta una suerte de postautonomía, entendida esta como

[...] proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. Muchas obras siguen exhibiéndose en museos y bienales, son firmadas por artistas y algunas reciben premios de arte, pero los premios, museos y bienales comparten la difusión y consagración con las revistas de actualidad y la televisión. La firma, la noción de autor, queda subsumida en las emisiones de la publicidad, los medios y los colectivos no artísticos. Más que los esfuerzos de los artistas o de los críticos por perforar el caparazón, son las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte lo que está arrancándolo de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión (García Canclini, 2010:10).

En los apuntes de la *Sociedad sin Relato* de García Canclini, no dejan de presentarse los hilos que conectan el arte con procesos extrínsecos del circuito de las prácticas artísticas: “desarrollo urbano”, las “industrias del diseño” y el “turismo”. En esta línea el arte tiene, según este autor, una caracterización postautónoma e inminente:

El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos. Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse no podemos pensar ya en una historia con una orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo. Estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar la vida o al menos representar sus transiciones diciendo lo que “el sistema” ocultaba. Apenas consiguen actuar, como les ocurre a los damnificados que intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable (p.15).

En García Canclini (2010) se presenta una veta postbourdieuana que supone el agotamiento de la categoría *el arte como distinción simbólica* como herramienta de análisis de la desigualdad social:

Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y los métodos con los que se intenta comprenderlas en las sociologías modernas y las estéticas posmodernas. ¿Sirven para algo las nociones de mundo del arte (Becker) y campo del arte (Bourdieu) cuando sobran signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos? (p. 8).



Tanto en Heinich (2001) como en García Canclini, es claro que se busca evitar lo que llaman cada uno en sus obras: “el reduccionismo sociológico”, que resultó incómodo para los “artistas y los investigadores cuidadosos con la especificidad estética” (2010:15). El análisis, que busca superar la teoría de la distinción en el arte, estaría ahora llamado a

[...] explorar vínculos diversificados entre creación y mercado, entre insatisfacciones estéticas y malestares políticos, se iluminan correspondencias entre un arte al que le cuesta redefinirse, sociedades donde disminuyó el sentido de optar entre izquierda o derecha y las ciencias sociales que buscan estudiar este paisaje con herramientas diferentes (p.15).

En resumen, si uno lee detalladamente los términos de estas visiones sobre el deber del análisis del arte, pero al mismo tiempo se tienen presentes las condiciones sociales generales que experimenta el discurso de otredad de la cultura a nivel global (Grimson, 2001), es posible abrir una discusión centrada en al menos tres supuestos y preguntas para ser problematizadas:

1) si el arte se define como inminente y como un espacio de sentido sin concreción, ¿No es acaso posible que sea afectado y casi determinado por ciertas dinámicas extrínsecas de su circuito, precisamente las relacionadas no con un campo determinado sino con ciertas dinámicas económicas y políticas de producción de valor, en las que el estado y el capital global son decisivos? En este sentido, corresponde un supuesto y otra pregunta que se desdobra de la anterior: 2) si ciertas dinámicas establecen una afectación o determinación en los circuitos artísticos, ¿Cómo funcionan estas dinámicas en términos de instituir relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos?, ¿en términos precisamente bourdieuanos, no serían estas formas una actualización de los procesos de distinción social en su etapa de postcampo intelectual? Por último, las preguntas anteriores permiten discutir un tercer cuestionamiento: 3) ¿Cómo ha sido problematizada esta relación en el análisis de las prácticas artísticas en términos de la especificidad de sus relaciones, materiales y lectura de contexto?

Materia de análisis

La afectación que tienen diferentes procesos sociales en el circuito artístico es innumerable y su revisión implica una tarea de largo plazo. Para acotar la labor, quiero centrarme en ciertos casos afectados por situaciones extrínsecas en términos políticos y sociales que condicionan la práctica artística y estas reaccionan en la creación de conexiones sociales relacionadas con demandas sociales. Dichos casos han sido significativos en la última década porque ha marcado la pauta para los procesos estéticos antimonumentales de la Ciudad de México que se posicionan ante la estética oficial precisamente monumental. Para dar apertura a la discusión de las preguntas antes planteadas menciono lo siguiente: el seguimiento



lo realizaré sobre aquellas relaciones que exponen la caracterización postautónoma, pero condicionada radicalmente por las condiciones sociales existentes, sea por crisis concretas de la dimensión pública del estado o sea por la dinámica de producción de valor del capital global que afecta escenarios específicos de práctica artística. Además, dicho seguimiento se basa en un trabajo de observación participante realizado por más de cuatro años como miembro integrante del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.

En los últimos tres sexenios en México varios actores del campo artístico han destacado en su quehacer al establecer conexiones con una producción crítica situada en la incapacidad del estado por resolver las desapariciones forzadas causadas por la llamada “guerra contra el narco” y sus efectos posteriores. Son prácticas que se han configurado en el contexto de una violencia cotidiana. En este plano se encuentran varios procesos que surgieron hace casi una década (2011) con el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad que consistieron en varias intervenciones desde el arte y el activismo social. Diferentes investigaciones como la de Katia Olalde (2019) y otros han caracterizado estas prácticas como “memorialización que disiente del discurso hegemónico y contribuye a visibilizar los efectos de la política de seguridad implementada por el Estado mexicano (s. p). La relación entre política y crisis es parte de la caracterización del arte en las coordenadas de la supervivencia como participante activo en los modos de hacer y representar en alianzas políticas colectivas ante el riesgo. (Deutsche, 2007; Holmes, 2008; Longoni, 2009). Como prácticas artísticas, configuran una producción semiótica en una trama compleja al interior de movilizaciones sociales, articulan la producción artística con la demanda colectiva: lo singular transfigurado en demanda social, la agenda colectiva incidiendo objetivamente la producción artística, de ahí que surjan nuevas tácticas frente a poderes hegemónicos, generando apariciones complejas entre la singularidad y la demanda colectiva. La experiencia de la práctica artística se desdobra de su trayectoria profesional para posicionarse ante la violencia y la descomposición social. A diferencia de las prácticas artísticas originadas y producidas en los circuitos artísticos convencionales, las prácticas desdobladas en el corazón de los movimientos sociales funcionan como espacios políticos intensos y ampliados de experiencias críticas con diálogos directos entre diferentes actores sociales externos a la producción artística regular. La participación se concibe desde una negociación incesante en cuanto a configurar la práctica mediante una multiplicidad de agenciamientos. A continuación, expondré algunas experiencias específicas como materia de análisis.

1. Cuenda

El caso de Cuenda surge por iniciativa de Valencia Lozada (2012) y se define como: “Madeja de hilo de algodón de color negro cuya longitud representa el volumen (calculado con la altura y peso) del cuerpo de una persona desaparecida



a partir del 2006 en México”. La primera acción de Valencia se conectó críticamente con la referencialidad monumental del estado mexicano:

Con este hilo negro se cubrieron de manera colectiva 13 esculturas de 180 X 60 cm en la zona peatonal del Paseo de la Reforma, Ciudad de México en el 2011. Una escultura de 4.50 x 1.50 en Caracas, Venezuela en el 2014. Y una escultura de 400 x 100 cm en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos en el 2016 (2016).

En su propuesta conceptual:

[...] la acción proponía conformar escultóricamente un memorial efímero “en negativo”, es decir, un antimonumento que desde el vaciamiento de la forma que es cubierta en negro, busca hacer físico el vacío de los desaparecidos. Además de cuestionar la idea del monumento público que exalta valores como la soberanía, la defensa de la República, el patriotismo o la libertad (Valencia, 2016).

La propuesta de Valencia comenzó a articularse con la dinámica del movimiento social y en agosto del 2012, activistas y familiares de desaparecidos se apropiaron de la acción de Cuenda en un mitin en el City Hall de Los Ángeles, durante una caravana realizada por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en Estados Unidos. Los familiares propusieron intervenir sus propios cuerpos con las madejas en una acción que se conectó con estrategias de resistencia civil no violenta. Para noviembre del mismo año madres de desaparecidos y activistas propusieron repetir la acción del City Hall pero ahora frente a la Secretaría de Gobernación para exigir justicia al gobierno de Felipe Calderón a dos meses de terminar su sexenio.

-“Araceli, tu cuenda está en esta estatua”- Araceli se acerca donde se encuentran unas señoras que miran un listón que cuelga de una estatua de Av. Reforma -envuelta por completo con una cuerda negra-. Araceli escucha a las señoras: “esto no es verdad, no puede ser”. Araceli espeta: sí, es verdad, yo soy la mamá- en alusión al nombre de su hijo que se lee en el listón. Las señoras se sorprenden y abrazan a Araceli. Es la historia de una pérdida, de una ausencia (Valencia, entrevista personal, 4 de junio de 2012).

Cada uno de los procesos de intervención pública, implicó un trabajo de acompañamiento personal con cada familiar:

Cuenda requirió trabajar de manera directa con las víctimas en un taller. Primero trabajando un cuestionario que invocara la memoria personal. Se realiza un texto, una memoria, silenciosa, siempre respetuosa y con permiso. Cada quién escribe en silencio. Se proponen algunos ejercicios de la danza, de la escena; dinámicas para que participaran las víctimas. Después de la actividad, se trabaja con la medición del cuerpo, con las madejas. Se realiza un círculo, tomando un extremo del hilo en el que todos se integran y lo toman: “nos agarramos de las manos, y yo cortaba el hilo, midiendo la superficie de todos nosotros”. Con las víctimas ha sido todo muy sutil, con cada caso es diferente, con algunas he trabajado en el taller, en las caravanas, apoyando en los proyectos de intervención y colaboración de algunas piezas. Algunas no toman el taller, pero hacen el cuestionario (Valencia, entrevista personal, 4 de junio de 2012).



La colaboración de los integrantes del Movimiento con Valencia generó ciertas acciones y expresiones simbólicas de la relación ausencia y presencia con los materiales de las madejas, desarrollando un lenguaje compartido iniciado en el taller, encontrando salidas al espacio público para la visibilización de la tragedia. Algunas de las claves que han acompañado a este movimiento se produjeron no solo en el sentido de frenar la anulación material que genera la violencia, sino también evitar la anulación en la dimensión simbólica: nombrar a los desaparecidos y asesinados y darles rostro. Es parte del proceso de recuperar la presencia simbólica y material en la vida activa. Las víctimas se constituyen en planos de lucha ante la ausencia que se acompañan y gradualmente se politizan, actuando en colaboración con las prácticas del activismo artístico y no contemplan una definición disciplinaria única.

2. Memoria y poesía en placas de acero

En el inicio del surgimiento del MPJD (Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad), Javier Sicilia colocó siete placas con los nombres de los asesinados en Temixco, Morelos, convocando a una Marcha Nacional el 8 de mayo del 2011 y exigiendo la renuncia del entonces gobernador de Morelos, Marco Antonio Adame.

Las acciones de las placas fueron principalmente dirigidas a las demandas de justicia hacia el estado. Han sido una interpelación que exige el asumir responsabilidades concretas y sólidas en el seguimiento de justicia y la reparación del daño. Dos semanas antes del 28 de noviembre de 2012, surgió durante la reunión plenaria del MPJD la idea de incluir una placa por la memoria de Don Nepomuceno Moreno, compañero asesinado. La idea desde el inicio resultó aceptable para los miembros de la reunión, y se llevó esta iniciativa a la coordinación general. La idea de la placa promovía una intervención “a la brava”, sin los permisos de las autoridades. “A ver quién la quita” decían algunos compañeros. También se buscaba un esfuerzo de resignificación monumental.

El 28 de noviembre de 2012 en la Ciudad de México se instaló la placa con el siguiente encabezado:

A mí se me quita el miedo cuando caminamos todos juntos

Esta placa se dedicó a la memoria de Nepomuceno Moreno. De acero inoxidable de noventa por sesenta centímetros, posicionada frente a la Estela de Luz y denunciando la falta de justicia ante los ataques frontales por desaparición forzada o asesinatos. Junto a la acción de Valencia y el MPJD, fue el inicio de un proceso antimonumental diverso por parte del movimiento de víctimas de Ciudad de México y Cuernavaca entre otras. Las placas y los procesos antimonumen-



tales están en su inicio ligados a la memoria de Don Nepo, activo en la búsqueda de su hijo (desaparecido por policías estatales en 2010). Don Nepo fue asesinado un lunes 28 de noviembre de 2011, alrededor de las 12 pm en las calles de Hermosillo por más de cinco balazos de una pistola calibre 40. Su muerte ocurrió en plena producción del *spot* que entonces elaboraban los artistas aliados del Grito más Fuerte. El mensaje retomaba las palabras de Don Nepo en los canales del YouTube con el rostro y la voz de un actor de televisión:

Soy Nepomuceno Moreno, de Sonora. Mi hijo Jorge Mario Moreno León desapareció el 1 de julio del 2010. Parece que aquí todo el mundo sabe qué pasó, menos los policías. Yo busco lo que no me da mi estado: justicia, consuelo, respeto” (El Grito más Fuerte (2012, febrero). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WRvWx0fNvxE>)

Nepomuceno era un hombre que realizaba protestas públicas en la ciudad de Hermosillo, buscaba una audiencia con el gobernador de Sonora Guillermo Padrés. Había participado en las caravanas de junio y septiembre del movimiento y había tenido una participación emblemática frente al presidente Calderón en el evento que se llamó Los Diálogos de Chapultepec. En plena reunión, y con la presencia de medios públicos, se acercó directamente al presidente y entregó el expediente de datos sobre la desaparición de su hijo. Calderón encomendó al entonces Secretario de Gobernación, la atención del caso. Hoy don Nepo y el exsecretario de gobernación de entonces están muertos. Con la instalación de la Placa de Don Nepo en la Estela, vino una inmediata respuesta institucional, quitar la placa:

Integrantes del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) acudieron ayer a la explanada de la Estela de Luz para realizar un acto de desagravio por una placa que fue retirada por un funcionario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) –sin autorización de la titular del organismo, Consuelo Sáizar–, la cual habían instalado los activistas y que está dedicada al asesinado activista Nepomuceno Moreno (La Jornada, 2012).

Un día después el movimiento se pronunció contra el retiro de la placa y grupos de familiares de víctimas anunciaron en conferencia de prensa una convocatoria a la ciudadanía para declarar La Estela de Luz “Memorial para las Víctimas de la Violencia y Estela de la Paz”. La idea de activar una placa de acero sin el permiso de las autoridades en el espacio público, con el nombre y las palabras de un compañero asesinado, quién había padecido en su momento la desaparición de su hijo por el crimen organizado. El antimonumento iniciaba así la función de marcar el gesto de resistencia del compañero asesinado y el acompañamiento del movimiento social en su demanda de justicia.

La inminencia antimonumental

La caracterización del arte y el activismo en su posicionamiento crítico antimonumental ante el estado mexicano expone algunos elementos antes discutidos.



Las prácticas artísticas como la de Valencia expresan una condición postautónoma en términos de salir de su campo habitual: museo, galería, obra, coleccionismo. Esta condición postautónoma va de la mano con su inminencia; es decir, con su presencia en contextos emergentes que pasa por la crisis del estado. Sin embargo, su condición postautónoma y de inminencia no puede definirse como espacio de sentido sin concreción, ya que la dinámica extrínseca a su circuito deviene componente de la misma producción simbólica, forma parte de un proceso de concreción mediado por actores, instituciones y coyuntura políticas concretas —movimientos sociales, colectivos, burocracias—. Situada en un contexto específico, el trabajo de estos artistas activistas y la movilización de víctimas en su reclamo al estado ha sido precisamente objetiva y concreta. Dicho proceso no produce acciones unívocas, sino múltiples, y esto incluye efectos en el circuito artístico y en el activismo social. En este sentido, es cuestionable la afirmación de García Canclini (2010) sobre el sentido del arte: “Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso” (p.6). Precisamente las conexiones entre práctica artística y el movimiento social muestran lo contrario a la afirmación de García Canclini: el proceso de la relación práctica artística-Movimiento social expresa que la práctica artística participa en nuevas construcciones concretas de sentido: cuestionamiento al estado, con materiales, discursos y técnicas para el acompañamiento de individuos y grupos violentados con exigencias específicas: la aparición con vida de los familiares. Un amplio repertorio múltiple se produce: denuncias con lenguajes alternativos, cruces entre acciones no violentas con técnicas del arte. Las prácticas artísticas en su inminencia critica a la nación participan directamente en interacción con las biografías trastocadas por la violencia. El proceso se configura como una acción de colaboración para la recuperación de la presencia política frente a los aparatos omisos de la impartición de justicia. La inminencia es concreta: el reclamo al Estado.

Se puede hacer un recuento en términos semejantes sobre procesos de colectivos de prácticas artísticas que trabajan con población de migrantes, con empleos precarios (entre los que se encuentra la propia comunidad de trabajadores culturales) o aquellos que se involucran en prácticas de economía alternativa. En cada uno de ellos podemos observar un proceso de concreción del sentido: “demanda de empleos dignos y seguridad social [...]ningún ser humano es ilegal”. Lo anterior nos coloca en la respuesta a la primera hipótesis, que observa que las dinámicas contextuales establecen cierta afectación o determinación en los circuitos artísticos y por lo tanto es preciso atender la interrogante de ¿Cómo funcionan estas dinámicas en términos de instituir relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos? Es sabido que la práctica artística experimenta un desplazamiento de sus fronteras hacia contextos pujantes. Ahí pode-



mos incluir las prácticas hasta ahora expuestas en el activismo social y podemos coincidir con García Canclini (2010) en el sentido postautónomo del arte.

Ahora bien, que el arte se manifieste concreto en sus conexiones con movimientos sociales y otros actores no significa que sea unívoco. El arte mantiene su heteronomía, o más bien su multiplicidad, en el sentido en el que puede ser objetivo y concreto de distinto modo según la situación y el contexto. Está claro que aquellas prácticas artísticas, a la manera de Damien Hirst o de Banksy, juegan con ironía en las bolsas de los mercados financieros o en las casas de subasta y participan de un contexto específico y se plantean un juego objetivo y concreto en los términos de la situación: movimientos especulativos, arreglos con galeristas, lecturas de mercado, posicionamiento de firma de artista, negociación con marchantes, etcétera. Cada uno juega con su propia inminencia en términos de conexiones concretas y objetivas ante el contexto. Lo mismo ocurre con la moda y la tecnología y su afectación en las prácticas artísticas que participan en conexiones múltiples con estas industrias, atienden el sentido concreto del juego de la producción, la distribución y el consumo con diferentes cantidades de información, con mayor o menor éxito. Ahora bien, aquí es preciso ligar lo anterior con la discusión del segundo supuesto y su interrogante. Recordemos: si ciertas dinámicas establecen una afectación o determinación en los circuitos artísticos, ¿Cómo funcionan estas dinámicas en términos de instituir relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos?, ¿en términos precisamente bourdieuanos, no serían estas formas una actualización de los procesos de distinción social en su etapa de postcampo intelectual? Partamos de la siguiente afirmación: los actores y sus quehaceres en el arte postautónomo e inminente participan de sentidos concretos de acción precisamente porque las condiciones múltiples de relación y los diferentes procesos sociales extrínsecos al circuito del arte producen procesos de instrumentalización y concreción con mayor potencia. La afirmación se sustenta con el ejemplo del arte activista: si hablamos de prácticas artísticas como activismo social que busca cuestionar la función del estado mexicano en el caso los desaparecidos, son varios los elementos que intervienen:

- Artistas que empatizan con una causa determinada y se articulan en los flujos de la demanda social: la lucha por la justicia y la aparición con vida.
- Los procesos de relación múltiple que convergen en un movimiento social: defensorías de derechos humanos, resistencias no violentas, relatos desde la marginalidad del espectro político, búsquedas y resistencias en la inminencia del riesgo.
- La construcción visual, táctil, sonora, de una situación atravesada por el gran flujo de la violencia y sus estragos.



- La conjugación de materiales de los circuitos artistas y activistas. La politización artista interviene los elementos de la manifestación que le antecede, en una relación clave entre memoria social y arte.
- Una resistencia postautónoma, concreta e inminente se produce: las conexiones de relación generan nuevas formas de praxis.
- Los procesos de relación arte-sociedad en su multiplicidad, y por los ejemplos antes expuestos, definen en cada momento la relación de otredad, y lo hacen precisamente mediante el elemento de la distinción social.
- Ante cada experiencia artista/activista, la multiplicidad de conexiones produce configuraciones subjetivas, una intensa definición de nosotros-los otros, pero esta relación no debe asumirse como dada; es decir, como un sujeto garantizado por la historia, sino que se construye por la experiencia cada vez y por su relación con las coyunturas, y en este sentido es inminente, pero también inmanente, y su sentido es concreto y abierto al mismo tiempo. No se niega lo subjetivo.
- La construcción de la experiencia artista/activista crea empatías de causa que busca concreciones a corto y a largo plazo, crean a su vez resistencias contra aquellas relaciones que disminuyen sus potencias provenientes de las funciones del estado-en-crisis.
- La otredad se ve definida constantemente a partir de la condición de multiplicidad de la experiencia y, por tanto, se produce una constante identificación y desidentificación según los flujos de información y condicionamiento de la experiencia, según se produzcan en colectividad.

Discusión y posicionamiento

La veta de análisis Heinrich/García Canclini llama al análisis social del arte a la tarea de “comprender las razones que formaron en la modernidad maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico”. Según García Canclini (2010): “Al multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto puede abrirse una nueva comprensión del lugar del arte en la recomposición del sentido”. Se llama a “alejamos del reduccionismo sociológico que irrita con razón a los artistas y los investigadores cuidadosos con la especificidad estética” para:

[...] explorar vínculos diversificados entre creación y mercado, entre insatisfacciones estéticas y malestares políticos, se iluminan correspondencias entre un arte al que le cuesta redefinirse, sociedades donde disminuyó el sentido de optar entre izquierda o derecha y las ciencias sociales que buscan estudiar este paisaje con herramientas diferentes (p.15).



Coincidió en “buscar comprender las razones por las que se formaron maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico”, también en “multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias”, sin embargo, encuentro reservas en caracterizar estas relaciones como “alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto”, dado que precisamente la composición del sentido pasa por observar los procesos no solo de subjetivación, sino de objetivación que producen un sentido o diferentes sentidos. También, es posible decir que estos procesos de objetivación tienen “vínculos diversificados entre creación y mercado”, pero también hay una conexión entre creación y crisis del estado y, sobre todo, procesos de composición de sentido a partir de las diferentes realidades y luchas locales en la que también se encuentra presente el arte. Si la práctica artística —y básicamente toda actividad social— es afectada por ciertas dinámicas extrínsecas a su circuito, precisamente estas dinámicas están relacionadas con instancias que constituyen procesos de objetivación concretos y que tienen la suficiente potencia para afectar ciertas relaciones, entre ellas las del arte, y por esta razón es útil referirnos aquí al estado-en-crisis en múltiples términos como potencia decisiva en la constitución de sentido y sus diferentes procesos de objetivación.¹

Ciertas dinámicas extrínsecas al circuito artístico pueden establecer cierta afectación o determinación, pero su grado de afectación depende de su funcionamiento y de forma general que instituye relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos. En este sentido, considero que cierto planteamiento de Bourdieu (1967) sigue vigente en tanto que dichas relaciones

¹ Sentido concreto desde el arte de la resistencia ante la crisis del estado:

Bordar un pañuelo para recordar a alguien que desapareció o murió a causa de la guerra contra el narco.

Utilizar una cuerda negra para anular monumentos de estado y reclamar justicia frente a la Secretaría de Gobernación en el sexenio de Felipe Calderón es un acto objetivo y concreto del arte (y no solo del arte).

Producir una intervención por parte de artistas activistas con una cámara oculta y una compra-venta un tianguis de armas en Arizona para denunciar las facilidades de acceso al mercado de armas que afecta directamente a las familias mexicanas es un acto objetivo y concreto.

Intervenir el espacio urbano con antimonumentos para el reclamo de justicia a las autoridades mexicanas en un acto concreto de familiares activistas y artistas.

Los trabajadores culturales y del arte que se manifiestan en contra de los recortes de las instituciones culturales del estado es un acto concreto.

Objetivación y concreción en la dinámica del capital global y crisis de estado. El todo extrínseco:

La destrucción industrial de la biodiversidad es un proceso objetivo

El lunes 23 de marzo de 2020, la represión de la Guardia Nacional de México a una manifestación de migrantes en Tapachula fue una acción objetiva.

La recepción de un presupuesto 3.9 por ciento menor de la Secretaría de Cultura de México respecto al 2018 es un proceso objetivo.

El mercado de armas global con efectos en México es un proceso objetivo y concreto y cuesta la vida de cientos de miles de personas.



actualizan procesos de distinción social en su etapa de postcampo intelectual, en el sentido de que otras dinámicas de poder se imponen sobre los campos previos, los atraviesan o los hacen estallar desde el interior. El planteamiento de Pierre Bourdieu está caracterizado por marcar la relación de otredad en términos de una distinción social estructurada por el campo intelectual. El campo intelectual lo define como sistema de relaciones entre posiciones: agentes, obras, instituciones, estas relaciones se encuentran a su vez determinadas por las condiciones autónomas del campo: “propiedades de posición irreducibles a las propiedades intrínsecas” (Bourdieu, 2002, s. p.). Bajo estos términos, la estructura del campo intelectual del caso *arte* estaría mediando la producción, la distribución y el consumo de los bienes simbólicos en términos de una lucha entre dominantes y aspirantes por un patrimonio de recursos que incluye los intangibles —capital cultural. La marca por la legitimidad cultural se basa en ello y tiene instancias como la academia, el mercado, los premios, las subastas, las colecciones, las exhibiciones; en la actualidad agregaríamos: ocupar el plano en términos de la diferentes producciones culturales y artísticas ante un estado de crisis. Cuando se habla de arte postautónomo, pareciera que las condiciones del campo y afectaciones que produce hubiesen desaparecido en términos de lograr una emancipación con respecto a las dinámicas dominantes, a la manera de una hibridación de culturas que pululan en el fragmentario mundo globalizado. Sin embargo, algunas tesis no son tan crédulas de esta versión y al mismo tiempo pueden aceptar en parte el agotamiento del modelo de campo de Bourdieu, pero se resisten a dejar de lado el efecto de la dominación simbólica como distinción social. Por las condiciones actuales de cómo se instituye el proceso de dominación múltiple, más que el concepto de campo autónomo de Bourdieu, el concepto de *espectáculo* de Guy Debord (1967) da cuenta del todo extrínseco de la dominación capitalista que pone en crisis el modelo de la nación. Un pensamiento actual en esta línea se encuentra en la obra de Eduardo Subirats (2014), que afirma que el *espectáculo* supone:

[...] una organización total de masas en el *global village* que comprende la producción electrónica corporativamente administrada, empaquetada y difundida como realidad a escala planetaria. En segundo lugar, el espectáculo configura semióticamente la experiencia humana de lo real, establece normas de conducta y reduce su existencia a la condición de consumidor y fantasma. El espectáculo comprende, en tercer lugar, una función fundamental de trivialización, estupidización y vaciamiento de la existencia humana (p. 262).

El *espectáculo* en estos términos tiene un tipo de cualidades extrínsecas que a su vez rompe todo campo en su interioridad y lo transfigura como un elemento incorporado, funcional a los procesos de la circulación del valor, por igual en el arte que en las academias. El condicionamiento extrínseco que deshace lo intrínseco para incorporarlo a su flujo hiperpotenciado de circulación de capital, inhibe las capacidades regulativas de estado en términos mercantiles, pero aumenta la



intensidad de sus funciones represivas. Es una política “estetizada” como elemento de consideración en la definición de otredad en nuestros días. Esta caracterización nos posiciona directamente ante la última pregunta planteada y añade otras: ¿Cómo ha sido problematizada la relación de otredad en el análisis de las prácticas artísticas en términos de la especificidad de sus relaciones, sus materiales y su lectura de contexto?, ¿quién es el otro en términos de una desigualdad y diferencia mediada por los flujos del capital que transversalizan la experiencia estética? ¿Quién es el otro durante el *espectáculo* que instrumentaliza y se apropia de los procesos de subjetivación en su conexión con la maquinaria-estado en crisis? Estas preguntas implican al arte en más de un sentido, puesto que se trata de un arte situado y desdibujado precisamente por las cualidades extrínsecas que provienen de la maquinaria capitalista y su relación con el estado-en-crisis. Y es precisamente en la búsqueda de situaciones, en las que se esclarecen las relaciones de sentido concreto, inminente y postautónomo donde se presenta una tarea para el análisis del arte: dar seguimiento al desenvolvimiento de la potencia de los agentes desde el arte y otros circuitos para producir procesos de subjetivaciones y objetivaciones alternas a la instrumentalización extrínseca que deviene intrínseca en ellos. Autores como Franco Berardi, “Bifo” apuntan a la activación del cuerpo social y afectivo en términos de una red erótica que produzca sus condiciones de posibilidad en la calle, en los movimientos sociales nunca desligados de una estética singular mediante un uso sublevado ante la máquina capitalista: “para reactivar la sensibilidad es necesario congregarse arte, terapia y acción política” (Berardi, 2014: 177).

El sentido concreto e inminente del arte

En la subjetivación producida por la práctica artística y activismo social que estuvo vinculada a Valencia y al colectivo cultural que acompañó sus acciones, la relación nosotros-los otros comprendió diferentes conexiones: el movimiento social que buscaba y sigue buscando el digno reconocimiento al dolor y su acompañamiento por parte de la sociedad mexicana y del estado mexicano. Las conexiones y las empatías entre el circuito artista y el activismo siguen vigentes con múltiples sentidos concretos y trabajan más allá de un movimiento social específico. Las prácticas artísticas se siguen mostrando como actividades cooperativas con una complejidad creciente. Los cambios en la definición de campo y objeto siguen generando batallas en términos de apropiación, de atribución, de posicionamiento bajo lógicas diferencias de valor marcadas por la dinámica institucional, de mercado, pero también de cierta esfera común en búsqueda de autonomía. La clave está en las experiencias y los usos divergentes que se emplean ante la cadena de valor dominante, ante modelos institucionales o valores estandarizados de mercado: lenguas de minoría, gestiones otras del territorio, profanaciones tecnológicas, usos escindidos del consumo estandarizado, formas de desapropia-



ción, pero estos usos divergentes no están exentos de caer en la radicalización exaltada del otro, encaminándose a nuevas formas de fundamentalismo desde su minoría. En este sentido, detrás de un discurso de la diferencia se disputa política y económicamente el poder, mientras que desde lo simbólico no pueden soslayarse los procesos de instrumentalización: el arreglo a fines determinados por el capital y crisis de estado, y la composición del deseo de los actores: valores de uso emergentes. Nos acercamos entonces a una pregunta antes lanzada en otras obras y que sigue vigente en la trama social y artística, ¿De qué modo, los distintos mecanismos de instrumentalización —valores de uso y valores de cambio—, afectan lo simbólico y condicionan el arte como límites de una objetivación? ☼



Referencias

- ALTAMIRANO, CARLOS. (2002). “*Campo intelectual*”. En: *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- BECKER HOWARD. (2008). *Los Mundos del Arte*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes
- BENZECY, CLAUDIO. (2002). “Jerarquías culturales y jerarquías sociales”. En: Altamirano, Carlos (coordinador). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires.
- BERARDI, FRANCO. (2014). *Poesía y finanzas en Sublevación*. México: Surplus ediciones.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002). “¿Y quién creó a los creadores?”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, CONACULTA.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002). “Algunas propiedades de los campos”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, CONACULTA.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002). “Alta costura y alta cultura”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, CONACULTA.
- DEUTSCHE, ROSALYN. (2001). *Agorafobia, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca.
- FURIÓ, VINCENÇ. (2000). “Objetivos, límites y problemas de la sociología del arte”. En: *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTO. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz
- GIUNTA, ANDREA. (2002). “La Sociología del Arte”. En: *Términos Críticos de la Sociología de la Cultura en Carlos Altamirano*.
- GRIMSON, ALEJANDRO. (2015). “Dialéctica del culturalismo”. En: *Los límites de la cultura. Crítica de Las teorías de la identidad*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- HEINICH, NATHALIE. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: CONACULTA
- HOLMES BRIAN. (2008). “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones en Producción cultural y prácticas instituyentes”. En: *Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Colectivo Transform.



- KROTZ, ESTEBAN. (2002). *La otredad cultural. Entre utopía y ciencia*. México: UAM, FCE.
- KUPER, ADAM. (2002). *La cultura. La visión de los antropólogos*. España: Editorial Paidós.
- LONGONI, ANA. (2009). *Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Operativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- MICELI, SERGIO. (2002). “Capital cultural. Introducción al término”. En: Altamirano, C. (coordinador). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- OLALDE, KATIA. (2019). *Bordando por la paz y la memoria en México: femi- nidad sin sumisión y aspiraciones democráticas*. Recuperado de <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01>
- SUBIRATS, EDUARDO. (2009). *Filosofía y tiempo final*. España: Fineo.
- SUBIRATS, EDUARDO. (2014). “Nueva crítica y tiempo final”. En: *Estética y emancipación, Siglo XXI*.

Entrevista

- VALENCIA, LAURA. Entrevista personal. Ciudad de México, 4 de junio de 2012.

Páginas electrónicas:

- EL GRITO MÁS FUERTE (2016). *En los zapatos del otro*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WRvWx0fNvxE>
- CAMACHO, FERNANDO. (2012). “Movimiento por la Paz se manifiesta agraviado por funcionario del CNCA”. *La Jornada, Política*. (1 de diciembre). Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2012/12/01/politica/015n2pol>
- VALENCIA, LAURA. (2016). *Cuenda*. Recuperado de: <https://lauravalencialozada.com/LAURA-VALENCIA-LOZADA>





El arte indígena: algunas pistas para su análisis desde la mirada antropológica

The Indigenous Art. Some clues for its analysis from the anthropological perspective

Claudia Morales Carbajal

Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0002-3881-1170>

claucarv@yahoo.com.mx

Recibido: 30 de julio de 2020

Aprobado: 27 de noviembre de 2020

Resumen

Este trabajo nació como una búsqueda para ubicar posibles rutas que pudieran guiar hacia los procesos creativos de los pueblos indígenas mesoamericanos, desde sus propias pautas de desarrollo y su poética particular. El punto de partida son las aportaciones que han contribuido a conformar la antropología del arte, como un campo nuevo de conocimiento con un bagaje teórico metodológico propio. Se hace una revisión por las principales corrientes de pensamiento antropológico que han alimentado este tipo de análisis y han generado herramientas teórico-metodológicas para un acercamiento al arte. Se finaliza con una reflexión en cuanto a la forma como estos marcos de análisis han sido aplicados a la realidad de los procesos creativos de los pueblos originarios de México.

Palabras clave: arte indígena, antropología, cosmovisión.

Abstract

This work was born as a search to locate possible ways that could guide towards the creative processes of the Mesoamerican indigenous peoples, from their own development guidelines and their particular poetics. The starting point is the contributions that have contributed to shaping the anthropology of art, as a new field of knowledge with its own theoretical and methodological background. A review is made of the main currents of anthropological thought that have fed this type of analysis and have generated theoretical- methodological tools for an approach to art. It ends with a reflection on the ways in which these analytical frameworks have been applied to the reality of the creative processes of the native peoples of Mexico.

Keywords: indigenous art, anthropology, cosmovision.

Introducción

Este trabajo es el resultado de una búsqueda para ubicar posibles faros que sirvan como guía para el análisis y reconocimiento de las expresiones creativas y artísticas de los pueblos indígenas mesoamericanos. El punto de partida son las aportaciones que han contribuido a conformar la antropología del arte como un campo nuevo de conocimiento con un bagaje teórico metodológico propio, que incluye una perspectiva transdisciplinar (Morphy y Perkins, 2006). Asimismo, se hace referencia a virajes y encrucijadas históricas, como el surgimiento de las vanguardias en el arte y los movimientos sociales y políticos de mediados de la década de los años cincuenta, que coadyuvaron a construir una nueva mirada. Se consideran, de manera general, dos momentos que son significativos para el desarrollo de la antropología del arte que, aunque incluyen aportaciones de diferentes autores, pueden ser representados por una figura, en la que se condensaron los conocimientos de una época. Una primera etapa inició con los trabajos de Franz Boas (1927) y su interés por las expresiones artísticas y alcanzó su momento de maduración con la obra de Claude Lévi-Strauss. El segundo momento es el nacimiento “formal” de la antropología del arte, que incluye propuestas de diferentes autores, especialmente, Alfred Gell (1998) y recientemente Tim Ingold (2007). En este periodo, en el que todavía transitamos en México, estas teorías empiezan a ser aplicadas a casos etnográficos y a generar apropiaciones locales. Dentro de este último periodo, ya es posible identificar algunas rutas para el análisis y reflexión de las expresiones artísticas de los pueblos originarios de México.

Las vanguardias y el posmodernismo, a través de una perspectiva crítica e innovadora, expandieron las visiones dicotómicas y racionalistas del arte. Estos giros aportaron los dispositivos para que se pudiera apreciar un tipo de expresión estética distinta al realismo representativo. A la par, los estudios poscoloniales antirracistas y los movimientos feministas y de género hicieron que los procesos y tecnologías de exclusión fueran visibilizados y el arte se pronunciara como un territorio desde el que es posible posicionarse y transformar la realidad. Un campo que se alimenta de propuestas innovadoras surgidas desde los márgenes.

Las expresiones artísticas y creativas de las poblaciones indígenas han constituido uno de los aspectos más recurrentes de las investigaciones antropológicas y arqueológicas. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos han sido analizadas en su relación con procesos de orden social, político, cultural o económico y no en cuanto a su contribución como campo de conocimiento. Salvo en algunas ocasiones, especialmente, en los estudios que se enfocan a sociedades arqueológicas para los que no hay un contexto social y político muy claro. Esto se debe a que la mayoría de estas expresiones como las danzas, el trabajo con textiles o bordados, las creaciones musicales e incluso las producciones literarias o poéticas están articuladas a otros procesos que se han clasificado como perte-



necientes al campo de la religión, la economía, la política o la ritualidad, entre otros. Esto explica por qué el proceso creativo como tal ha sido atendido hasta muy recientemente.

A la fecha, existe toda una bibliografía especializada en los estudios de antropología del arte, así como numerosos ejemplos de este tipo de acercamientos desde diferentes latitudes.¹ Sin embargo, en México este enfoque es relativamente reciente y aunque ya hay grupos de investigadores dedicados a estas temáticas y aportaciones desde diferentes regiones del país, todavía hay mucho por hacer.

En este artículo se propone identificar las rutas que puedan conducir hacia un análisis centrado en el proceso creativo en su dimensión cognoscitiva, sus aspectos distintivos y sus formas de reproducción. Para esto se presenta un recorrido por algunas de las propuestas más significativas y sus aportes que permiten un acercamiento a las expresiones indígenas a través de nexos simbólicos y sociales con la comunidad, la religión, las subjetividades sociales y los ancestros, que se construyen a través del arte y, a la vez, lo constituyen.

La herencia del siglo XX

El horizonte desde el cual partimos –la segunda década del siglo XXI– para el análisis y reconocimiento de los procesos creativos indígenas tiene una deuda con los estudios poscoloniales y los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX. La crítica a los sistemas binarios de clasificación que dieron lugar a conceptos como bellas artes y artesanías, arte mayor y artes menores fueron resultado de una conceptualización expandida del arte que incluyó expresiones que antes solo se consideraron como menores, ubicadas en un escalón evolutivo que no había alcanzado la “perfección” de las denominadas “bellas artes”. Este giro en la mirada puede situarse en las críticas a las conceptualizaciones racionalistas que promovían una estética universal eurocéntrica, emanada principalmente de las propuestas posmodernas. Estos movimientos que se empezaron a gestar a mediados del siglo pasado, después de un largo proceso de aceptación, ahora constituyen argumentos sólidos y reconocidos.

La crítica al racionalismo inició desde el siglo XIX en la forma de censura al capitalismo y sus criterios de valor regidos por la economía que Karl Marx desarrolló y Max Weber situó en su influencia en el comportamiento social y en el valor diferencial de las prácticas sociales (Habermas, 1987; Benjamín, 1989). Adorno y Horkheimer (1990) situaron esta crítica en el desdoblamiento

1 En Estados Unidos existen estudios especializados sobre *Antropología del Arte* desde la década de los ochentas del siglo pasado. En Latinoamérica, especialmente en Brasil, se han realizado numerosas investigaciones con esta temática y a la fecha se cuenta con revistas especializadas, así como ofertas educativas en diferentes universidades y posgrados con este nombre.



del lenguaje, la modernización cultural y la división del trabajo entre lo práctico-moral-cognoscitivo y lo estético-expresivo. Además de la impugnación al arte como una pieza del sistema capitalista que naturalizaba y coadyuvaba a construir valores elitistas, la crítica se dirigió a su papel en la representación de la realidad y como constructor de sentido (Deleuze, 1969).

En este contexto, el arte fue considerado como reproductor de las diferenciaciones sociales y producto de una burguesía elitista, lo que llevó a los nuevos artistas emanados de las vanguardias a buscar su inspiración en la cotidianidad de la vida, en las culturas no occidentales y en la sociedad que se manifestaba en la calle (Foster, 2001). Esta nueva dimensión de lo artístico valoró en gran medida la perspectiva social y la reflexión en cuanto a las tecnologías de poder y el pensamiento hegemónico. En este contexto las artes indígenas empiezan a ser revaloradas, ya no como artesanías, sino como expresiones de gran complejidad simbólica y artística.

La perspectiva decolonial, que surge a mediados del siglo pasado con la obra de Frantz Fanon (2009) y Edward Said (2007), encabezó un proceso de concienciación de los racismos y etnocentrismos que las sociedades occidentales ejercían a través de diferentes tecnologías de conocimiento y que continuaban construyendo modelos de diferenciación en los que el pensamiento occidental se autoconstruía como universal.

Estos *universalismos occidentales* se sostenían a través de reafirmar y posicionar categorías negativas y despreciativas para las formas culturales y de conocimiento ajenas a occidente. Estos trabajos pioneros fueron el antecedente de una corriente de estudios firmemente constituida en la actualidad. Este largo proceso de descolonización, que continúa hasta el presente, ha llevado a una búsqueda de las diferentes expresiones culturales y artísticas en sus propios cánones. Lo cual nos lleva a considerar la necesidad de un cambio de mirada y también una disposición a expandir nuestros sentidos para valorar y analizar el arte no occidental. En los siguientes apartados hacemos un breve recorrido por algunas de las propuestas que la antropología y otras disciplinas ofrecen para lograr este giro conceptual y epistémico.

El aporte desde la antropología

Franz Boas: los cimientos

Primitive Art, publicado por Franz Boas en 1927, puede considerarse como la obra inaugural de la antropología del arte (Montes, 2019). El mérito principal de este autor es defender la universalidad de las capacidades cognoscitivas en todos los grupos humanos, así como negar la relación entre cultura y raza. Desde



la teoría que impulsó, el *particularismo histórico*, Boas propone que la cultura es resultado de los procesos históricos que han acompañado el desarrollo de los pueblos. Esta teoría es una reacción contra los esquemas evolucionistas y difusionistas que colocaban a las poblaciones no occidentales, y a su producción artística, en una situación de inferioridad. Aunque no logra trascender la consideración del arte indígena fuera del parámetro estético occidental, sí lo define como una actividad no funcional que es ejercida por todos los seres humanos para satisfacer sus aspiraciones estéticas.

A través del acercamiento a diferentes pueblos, principalmente localizados en Norteamérica, encuentra formas de representación complejas, propuesta que será posteriormente retomada por Claude Lévi-Strauss. También, analiza las formas de representación de poblaciones costeras situadas en Norteamérica y en ellas identifica dos estilos diferentes entre las producciones de hombres y mujeres (Boas, 2006). Afirma que el arte hecho por las mujeres puede clasificarse como formal, mientras que el de los hombres es simbólico. Encuentra que este último tiene una estrecha relación con el totemismo y se pregunta la relación entre las representaciones artísticas y el pensamiento religioso:

¿Quién puede decir si la asociación entre la posición social y ciertas formas animales, que es el aspecto totémico de la vida social, ha sido el impulso principal al desarrollo del arte o si el arte ha desarrollado y enriquecido la vida totémica? (Boas, 2006: 54).²

Este es un antecedente del desarrollo que siguió a su propuesta, especialmente con respecto a las manifestaciones abstractas del arte indígena y los sistemas cognitivos, así como a los diferentes tipos de pensamiento, abstracto o realistas, y su significado en las representaciones sociales y psicológicas de los grupos humanos, como también a las diferentes formas de representación entre hombres y mujeres.

Claude Lévi-Strauss: analizar el arte desde un modelo estructural y simbólico

Claude Lévi-Strauss, considerado como el antropólogo moderno más conocido y uno de los más prolíficos en publicaciones, es el antecedente de muchas de las propuestas que le precedieron y de algunas formas del “hacer antropológico” –que ahora se consideran como endémicas a la disciplina– y de la manera en cómo abordar el arte desde la antropología. Formado en la filosofía, él buscó en la práctica antropológica un conocimiento más enfocado a la praxis y el saber cotidiano. Su interés por la mitología de diferentes poblaciones étnicas alrededor del mundo le dio los elementos para afirmar la existencia de múltiples formas de concebir al mundo y de desarrollar una filosofía propia. Aún con todas las críticas

² Traducción de la autora.



que pueden hacerse a su obra, Lévi-Strauss sentó las bases de un modelo que se desarrollaría más tarde por otros caminos, ya que articulaba las representaciones y simbolismos que se encontraban en la producción de artefactos con formas de pensamiento y estructuras mentales. Planteamiento que se encuentra en el centro de la propuesta de la antropología del arte.

Aunque leyendo su obra –a la luz del siglo XXI– encontremos restos de etnocentrismo en su pensamiento y algunas frases nos parecerán todavía racistas, pero lo cierto es que a diferencia de otros de sus contemporáneos, desde el inicio se planteó la complejidad del pensamiento de los pueblos no occidentales, atribuyéndoles capacidades intelectuales análogas a las de los europeos. Este reconocimiento de una complejidad depositada en formas simbólicas y representaciones elaboradas es el primer paso para cualquier teoría del arte indígena (Hernández, 2011).

Otro rasgo, que será también desarrollado con posterioridad, es el carácter reflexivo de las investigaciones antropológicas que plasma, de manera poética en *Tristes Trópicos* (1988). La inclusión de una forma discursiva de carácter literario, a diferencia del lenguaje considerado como propio de las disciplinas científicas, es otro de los sellos de su obra (Geertz, 1997) que ha propiciado que sea reconocida entre públicos no especializados. Este tipo de forma discursiva va a convertirse, al igual que el análisis reflexivo, en un dispositivo recurrente y apropiado para la inclusión de elementos cualitativos y sensoriales que constituyen una de las características del análisis de las expresiones rituales.

La obra de este autor se reconoce por haber implementado el análisis estructural en la antropología. Durante su estancia en Nueva York, donde se refugió del exterminio judío de la Segunda Guerra Mundial, tuvo oportunidad de tomar clases con R. Jakobson, quien lo acercó al método estructural de análisis, surgido en la lingüística y desarrollado por F. de Saussure. Lévi-Strauss trasladó el análisis de las estructuras del lenguaje a las formas de pensamiento y desarrolló el método estructural en antropología (1968). Aunque muchas de las propuestas de su análisis han sido criticadas y replanteadas desde una óptica posestructuralista, el método estructural proporcionó herramientas para un acercamiento a la estética y a la producción creativa de los pueblos indígenas.

Realizó un análisis comparativo del arte, desde poblaciones de los indios caduveos de Brasil, en la China arcaica, Siberia y Nueva Zelanda, en el que retomó parte del trabajo que llevó a cabo Franz Boas en la costa norte de Norteamérica. Esta amplia muestra arrojó formas de representación comunes y diferentes a las occidentales. Entre otras, se ocupó del desdoblamiento, que consiste en representar una figura dividida en cuadrantes como si fuera vista desde varios ángulos diferentes y en los que se adapta a las superficies, en algunos casos a la pintura corporal o a las representaciones totémicas (Lévi-Strauss, 1968).



El autor considera a la cultura como sistemas de pensamiento, estructuras que organizan los sistemas de parentesco, los mitos y también el arte. Estas estructuras son inconscientes y dan forma al pensamiento de cada pueblo en las que la estética tiene un lugar muy importante. Para él, el universo mítico era contenedor de una compleja trama de pensamiento en la que era posible identificar fundamentos filosóficos y modelos que implicaban cierta normatividad que se aplicaba al comportamiento social. Reunió una gran cantidad de mitos (Lévi-Strauss, 1982; 1986) de diferentes partes del mundo en los que buscaba encontrar vínculos que permitieran establecer una relación entre las diferentes formas de pensamiento de pueblos alejados en el tiempo y el espacio:

[...] partiremos de un mito, proveniente de una sociedad, y lo analizaremos recurriendo inicialmente al contexto etnográfico, y después a otros mitos de la misma sociedad. Ampliando progresivamente la indagación pasaremos seguidamente a mitos originarios de sociedades vecinas, no sin haberlos situado también a ellos en su particular contexto etnográfico (1986:11).

Aunque su propuesta no está enfocada a las expresiones artísticas como tales, considera que el arte y los mitos tienen en común estar formados por símbolos, lo que podría considerarse como una estética simbólica (Sciorra, 1998). Él propone que existe una gran afinidad entre la música y los mitos (Lévi-Strauss, 1986:24). El método propuesto para el análisis estructural que consistía en identificar unidades mínimas significativas para después establecer las relaciones entre los diferentes elementos, que constituyen el sistema como un todo, derivó en un modelo para otras formas de análisis que se propusieron para las expresiones artísticas.

Este primer planteamiento, base de su propuesta de análisis, se deslinda de las visiones etnocéntricas y elitistas de muchas de los análisis estéticos. También se aparta de algunas de las propuestas marxistas, tan en boga en la época en que él escribe, que proponen que el arte debe tener una función política y social. Para Lévi-Strauss el arte cobra sentido dentro de una comunidad que reconoce y da significado a los símbolos que representa.

Este investigador a lo largo de su obra no abandona los postulados racionalistas en los que se formó, a diferencia de las propuestas posmodernas, definiendo una separación entre naturaleza y cultura y considera que los sistemas de pensamiento realizan una distinción entre las mismas. Este postulado aparece en muchos de sus análisis, sobre todo en los estudios sobre mitos a los que considera como opuestos a un pensamiento racional y científico. Sin embargo, en su clasificación le parece que el arte se encuentra en una posición intermedia entre el conocimiento científico y el mítico.

Considera al arte como una dimensión comunitaria que tiene la función de relacionar a toda la comunidad. En este marco los objetos actúan como con-



tenedores de símbolos, como objeto de conocimiento que operan por medio de signos (Sciorra, 1998). Son entidades dicotómicas que funcionan a través de un sistema binario de opuestos. En este sentido la obra no se agota a sí misma, trasciende a su creador y al tiempo porque es acumulativa y complementa un acervo que da forma a la estética de un grupo.

La carga simbólica de los objetos confiere sentido a todo el sistema. Esto marca como ruta de análisis el acercamiento a los significados y sentidos de las relaciones sociales, políticas y religiosas de la comunidad para poder entender e interpretar las expresiones artísticas.

Para algunos (Espina, 2009) Claude Lévi-Strauss es un antecedente necesario y el primer autor posmoderno, ya que muchas de las premisas centrales del posmodernismo, como el cuestionamiento del sujeto como autor aparecen en sus libros.

La importancia de este autor trasciende su obra; empero, aunque sus referencias al arte indígena como elemento de análisis ocupan una parte pequeña de su amplia bibliografía, su planteamiento sirvió de referencia a una gran cantidad de investigaciones enfocadas al arte. El estudio de los sistemas de pensamiento a través de la mitología y de los sistemas rituales y su articulación con la producción de expresiones artísticas en objetos y en el mismo cuerpo humano conforman, aun a la fecha, referencias importantes para estudiar el arte de los pueblos originarios.

Los estudios del performance

La aparición de los estudios del *performance* representó para el arte no occidental un campo en el que se reconoció la dimensión estética y *performática* de prácticas y rituales que se posicionaron como elementos centrales de análisis. Uno de los elementos distintivos de esta propuesta fue su carácter procesual que marcó una distancia con otras corrientes de pensamiento. El carácter interdisciplinario y el amplio espectro de temas que incluye el *performance* introdujo nuevas metodologías y elementos de análisis para una gran cantidad de expresiones culturales —como la danza, fiestas, rituales, representaciones, peregrinaciones y carnavales, entre otros— que por su carácter intangible y complejo no habían sido consideradas como manifestaciones estéticas. Además de considerar la función de estos actos en la legitimación y reafirmación de las estructuras sociales, de igual forma se destacó su papel como elementos de transformación y disrupción.

El campo del *performance* fue desde sus inicios un espacio de confluencia de diferentes disciplinas: antropología, artes escénicas, lingüística y un largo etcétera; un territorio de frontera que nació de la necesidad de “recuperar la hu-



manidad atrapada entre las teorías estructurantes que pretendían que toda la acción humana obedecía a causas y efectos posibles de controlar y medir” (Turner, 2002: 103). La propuesta de Victor Turner de construir *una antropología de la experiencia* enfocada a los dramas sociales, la disrupción y los enfrentamientos, incluyó aspectos como las emociones, la voluntad de los sujetos y los juegos de poder. La conformación de este nuevo campo encontró eco en los planteamientos del dramaturgo norteamericano Richard Schechner (2012). Este último aportó elementos para pensar y analizar la conducta humana desde las artes escénicas. Introdujo el término *conducta restaurada* para analizar las acciones repetitivas de los seres humanos en las que intervienen formas del pasado y de la memoria social que son actualizadas a través de su repetición. Esto le confiere a cada acto y representación un carácter único, irrepetible y actual:

[...] se considera a cualquier cosa que se está estudiando como práctica, evento y conducta, no como “objeto” o cosa. Esta cualidad de carácter “vivo”-incluso cuando se trata de materiales mediáticos o de archivo- se encuentra en el corazón de los estudios sobre representación. Así, los estudios sobre representación no “leen” una acción ni preguntan qué “texto” está siendo puesto en escena. Por el contrario, una investigación sobre la “conducta” de –por ejemplo- una pintura: cómo, cuándo y quién la hizo, como interactúa con quienes la contemplan, y la manera en que la pintura cambia con el tiempo (Schechner, 2012: 23-24).

Por otro lado, desde la sociología, Erving Goffman propone considerar la interacción social como una forma de representación en la que los individuos actúan como si estuvieran en un escenario. Esta propuesta que se denomina *interaccionismo simbólico* aporta conceptos básicos para la teoría del performance que son tomados de las relaciones cotidianas, en la que, según Goffman (2006), los seres humanos “actúan” para ubicar su lugar en la escena social:

[...] En este estudio concebimos el «sí mismo» representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje (p. 268).

Otro de los postulados compartidos por estas diferentes miradas disciplinarias es una concepción expandida de los discursos que participan en el proceso comunicativo. En estos se considera, además del contenido de la oralidad, el cuerpo de los participantes como parte central del proceso comunicativo. En este marco analítico el cuerpo no se separa de su identidad cultural y social, es decir, de su papel como contenedor de una memoria social que encarna.

Lo fructífero de este campo para el estudio de la ritualidad y estética de los pueblos mesoamericanos se ve reflejada en la dimensión política y epistémica del concepto, así como en la construcción de identidades (Guzmán y Díaz Cruz, 2015; Díaz Cruz, 2008; Prieto, 2015) y en su aplicación en la antropología del arte y los estudios del ritual (Araiza y Kindl, 2015; Johnson, 2015), entre otros.



La antropología del arte como un campo independiente

Aunque el arte se encontraba presente en la antropología desde sus inicios, precisamente, es en la década de los ochentas del siglo pasado cuando se empieza a desarrollar propuestas encaminadas a constituir un campo especializado. Uno de los textos en el que aparece por primera vez la denominación es el libro *The Antropology of Art* (Layton, 1991), así como en algunas enciclopedias especializadas en arte.

La obra póstuma de Alfred Gell *Arte y Agencia. Una teoría antropológica* publicada en 1998 representó un parteaguas en las investigaciones sobre el arte, ya que rompe con la visión estructural y simbólica que le antecede:

Más que en la comunicación simbólica, centro todo el énfasis en la agencia, la intensión, la causalidad, el resultado y la transformación. Considero el arte un sistema de acción, destinado a cambiar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre él (Gell, 2016:36).

Uno de los méritos de este investigador inglés es plantear un diálogo entre autores de diversas disciplinas para conformar las bases teóricas y metodológicas de este nuevo campo. Gell (2016) se propuso trascender las visiones basadas en la semiótica y la estética a una centrada en la acción, la cual ejercen los objetos a través de la agencia:

La teoría antropológica del arte no puede permitirse que su término teórico principal sea una categoría o taxón de objetos que son «exclusivamente» objetos de arte, pues la tendencia de esta teoría, como he aclarado, es estudiar el dominio en que los «objetos» se funden con las «personas» a causa de las relaciones sociales entre las personas y las cosas, y entre las personas y otras personas *por medio* de las cosas (p. 43).

Para este autor las expresiones artísticas forman parte de un sistema relacional en el que adquieren esta naturaleza al actuar como agentes, ya que son capaces de generar reacciones en los otros. Para su análisis propone el concepto de *agencia*, al que identifica como la capacidad de los objetos y las personas de producir un efecto o de ejercer una acción sobre el otro. Identifica diferentes tipos de agencia: una agencia activa, propia de los humanos, y una agencia pasiva que ejercen los objetos. La agencia es social y no exclusivamente individual, no es fija o inmutable, se trata de una posición dentro de una relación.

Para explicar la forma en cómo identificar y analizar las potencialidades de la agencia, Gell tomó el concepto de *abducción* de la semiótica de Charles Peirce, y desarrollado por Umberto Eco (1976), en el que el índice es un signo que permite al observador hacer una inferencia causal. Esta metodología propone que un objeto muestra a través de sus características formales, índices o indicadores que permite a los agentes que interactúan con él decodificar un mensaje de relevancia para el tejido social de una cultura o un grupo. En este caso, la



importancia no radica en el mensaje, sino en la red de relaciones que se construyen a través de su objetivación, de un sistema en el que los objetos actúan como mediadores. El proceso creativo involucra tres agentes claramente diferenciados: a) el *objeto o persona* que manifiesta su agencia y ejerce una acción sobre otra persona; b) que actúa como *paciente* y quién, recibe la acción a través del índice por medio del proceso de abducción; y c) el prototipo, el modelo que sirve de referencia para considerar la naturaleza de la agencia (Gell, 2016: 43-48).

Para Gell, el arte obedece a un impulso creador y, como Gregory Bateson (2006), piensa que este debe buscarse en la psique humana, en el inconsciente. Considera que los objetos artísticos generan su naturaleza a través de una *tecnología del encanto* (Gell, 2016) que vincula una eficacia social y un proceso cognitivo. Esta se despliega a través de diferentes procesos, muchos de estos también presentes en expresiones artísticas occidentales y mesoamericanas. Estas formas particulares de *agencia* han sido ampliamente estudiadas por su vinculación con la magia y la religión. Gell identifica a través de ejemplos etnográficos algunos de estos tipos de agencia que están presentes en las expresiones mesoamericanas.

Su planteamiento retomó postulados que se encuentran en la obra de Marcel Mauss (1902 y 1954) en cuanto a la capacidad de algunos objetos para sustituir a las personas en los procesos de intercambio ritual, ya que tales objetos son considerados poseedores de capacidades humanas. También esboza una teoría que será desarrollada ampliamente por Bruno Latour (2008), que está centrada en la agencia de los otros no humanos, en este caso animales y objetos, en cuanto a su capacidad para motivar acciones en los agentes humanos.

El autor explora algunos tipos de agencia presentes en los objetos de carácter religioso o mágico. Una es la *mimesis*, que consiste en una imitación en la que el objeto posee características similares al prototipo que intenta representar. El autor se suma a la crítica de Taussing a Frazer, quien calificó este tipo de magia como una forma primitiva y errada de conocimiento basado en la transmisión de cualidades por su imitación. Para Taussing la magia simpática no es una hipótesis equivocada de cómo funciona el mundo de la causalidad física, sino que se trata de un recurso epistémico en el que se accede a lo que se imita a través de los sentidos, se imita con el cuerpo y se registra una vivencia sensorial (Gell, 2016: 142).

Otro tipo de *agenciamiento* de los objetos es el *animismo*, que consiste en la capacidad de los mismos de realizar acciones humanas y poseer una agencia que se transmiten a través de acciones. Esto hace posible que se dé un intercambio ritual entre los objetos y los seres humanos, ya que estos al encarnar a deidades poseen también atributos de estas y pueden retribuir con dones y protección.



Como sus antecesores -Levi-Strauss, F. Boas y M. Herskovich- consideró que el sentido estético es una característica de la especie humana que se encuentra en todos los grupos, pero que no es posible homologar en una estética universal y que adquiere sentido a través de los códigos culturales de los diferentes grupos humanos.

Una de los postulados centrales de su propuesta que puede ser útil para el análisis del arte mesoamericano es su definición de estilo, en el que retoma la tesis del *objeto distribuido* de Marilyn Strathern (1994) y de la *persona fractal* de Roy Wagner (1991) para considerar a las piezas como individuos que contienen una multiplicidad de relaciones genealógicas. Strathern encuentra en las sociedades de la Polinesia que cada individuo es la suma de sus relaciones, constituye la unidad social y a la vez en sí mismo representa esta unidad. Esto permite considerar a las obras de arte como familias, linajes que cobran sentido en cuanto a su intencionalidad al interior de una unidad social, puesto que:

[...] la importancia psicológica está en función de la relación estilística que se establece entre toda la obra de arte y las otras del mismo estilo. Las obras de arte no surten sus efectos cognitivos de forma aislada, sino que funcionan por que cooperan en sinergia entre sí; la base de su acción sinérgica es el estilo. Aquí se fundamenta nuestra intuición de que, de alguna manera, la afinidad estilística entre obras remita a la unidad de pensamiento que entrelaza a los miembros de un mismo grupo social [...] (Gell, 2016: 209).

Gell utiliza esta propuesta para explorar patrones culturales y sociales del grupo condensados en el estilo, ya que se propone que este refleja, a través de información abstracta, estructuras mentales presentes en ámbitos de carácter social y cultural. Esto le da al estilo un contenido cultural, más allá de lo estético. Considera el estilo en función de las capacidades cognitivas del grupo. Las obras a su vez forman un conjunto con todas las expresiones distribuidas que cobrarán una acción sinérgica como estilo a partir del conjunto. Para él, esta afinidad estilística significa afinidad del pensamiento.

A veintidós años de la primera edición en inglés de *Arte y Agencia* hay muchos de sus postulados que deben ser revaluados y revisados en el marco de visiones contemporáneas. De manera general la crítica se dirige a lo inacabado de su teoría, justificado por la enfermedad que lo llevó a una apresurada redacción del texto. Entre las críticas más trascendentales está la que se refiere a que, a pesar de su crítica a las visiones etnocéntricas y del reconocimiento de que las sociedades no occidentales reflejan formas cognitivas diferentes a las occidentales, sigue considerando una definición de “cosa” y “persona” muy cercana a las occidentales. Gell postula una visión de persona distribuida, diferente al individualismo de las sociedades capitalistas; sin embargo, al considerar la agencia sigue dependiendo de una concepción individual de las intenciones. Esto también se refleja en los objetos de sociedades no occidentales que incluye en su análisis,



elegidos por las características estéticas que privilegian los museos. En este sentido también se le ha criticado la importancia excesiva que da al virtuosismo tecnológico de las piezas y a la relevancia de la decoración y el ornamento (Martínez, 2012).

Hacia una *ecología del arte*: la propuesta de Tim Ingold

La obra de Tim Ingold propone un paradigma innovador para pensar el arte como un *proceso* que resulta de la experiencia del ser humano en el mundo y sus prácticas y habilidades con diferentes materiales. Comparte y, de cierta forma, da seguimiento a la búsqueda de André Leroi-Gourhan (1971) de los orígenes de la relación entre tecnología, cuerpo y cultura, en el que ambos inician un recorrido a la génesis del desarrollo humano.

Ingold parte de una crítica de la separación entre el mundo sociocultural y el biofísico, que incluye distinguir entre artefactos de la cultura material y de la naturaleza (Ingold, 2013a). Considera a los objetos como formas no acabadas, ya que toda la materia está en constante transformación. Se opone a la idea de que los objetos, entre los que se incluyen las expresiones artísticas, son construidos en referencia a una idea preconcebida en la mente, él considera que esta idea surge dentro del proceso de su elaboración:

[...] las formas que la gente hace o construye, sea en su imaginación o sobre la tierra, emergen del discurrir de su involucramiento en una actividad, en los específicos contextos relacionales de su compromiso práctico con su ambiente. Construir, en definitiva, tiene que ver con vivir, es decir que algo está siendo hecho por el uso. Llamo a esto la “perspectiva del habitar” (*dwelling perspective*) (Ingold, 1995, citado por Ingold, 2015: 28).

Este autor, a través de la teoría de la práctica, ha logrado conciliar y encontrar un campo común en el que participan diferentes disciplinas como la antropología, el arte, arquitectura, psicología y biología. Su visión fenomenológica de la realidad, en especial su propuesta del cuerpo como una entidad inseparable de la mente, misma que retoma en parte de T. Csordas (2002). Esto le permite formular su teoría de la experiencia humana como algo que se vive por medio de la naturaleza y que hace que la humanidad en su conjunto sea “atravesada” por estas experiencias. El arte se sitúa entre estas experiencias que son vividas a través del cuerpo y que operan una transformación en el cuerpo y la mente.

Ingold se ocupa de la materialidad, por eso se le ha considerado como *neomaterialista*, sin embargo, la ubicación de su pensamiento es más cercano a Spinoza que a Marx. Para Ingold, la materialidad del mundo se percibe a través de la experiencia, todos nos encontramos inmersos en el flujo de la vida, “las cosas están en la vida y no la vida en las cosas” (Ingold, 2013b: 33). No estamos insertos en una trama textual, sino en corrientes y flujos que nos tocan y nos transforman por el solo hecho de vivir en el mundo.



Esta concepción del mundo implica una definición de agencia diferente a la de Gell. Se trata de una agencia en la que las cosas son agentes activos porque están atrapadas en las corrientes del mundo de la vida (Silla, 2013: 13). Los seres humanos no participan en un mundo de relaciones, como propone Gell, sino en el mundo de la vida que todos compartimos:

[...] las formas de las cosas no son impuestas desde afuera sobre un sustrato de materia inerte, sino que son continuamente generadas y disueltas entre los flujos de material a través de la interface entre las sustancias y el medio que las rodea. Así, las cosas son activas no porque estén imbuidas de agencia sino por el modo en que se ven atrapadas en estas corrientes del mundo de la vida. Las propiedades de los materiales, por ende, no constituyen atributos fijos de la materia, sino que son procesuales y relacionales. Describir estas propiedades significa contar sus historias (Ingold, 2013b: 19).

Ingold se aleja de las teorías que proponen encontrar una agencia en los objetos y propone más bien indagar sobre la materialidad de los mismos. Nos invita a remplazar la antropología del arte por una antropología *con* el arte en la se entrelazan el arte y la antropología por la correspondencia de sus prácticas en lugar de sus objetos.

En uno de sus libros más recientes, *Líneas. Una breve historia* (2015), Ingold desarrolla una interesante teoría en cuanto a la creación humana unida a la idea de una línea. Se trata de las líneas que se hacen al caminar, al realizar cualquier actividad trazamos líneas, trazamos caminos, seguimos a veces patrones. En esta teoría explora la división que hemos hecho los seres humanos entre sociedades orales y sociedades con escritura. Este será el punto de partida para invitarnos a encontrar en estas diferentes maneras de transitar por el mundo una clave para entender las variadas formas de representación y de expresión del arte que existen entre los grupos humanos. En este libro propone diversos caminos solamente esbozados para que el investigador se adentre y encuentre los hilos que dejó regados (Ingold, 2015).

A pesar de la importancia de la obra de este autor inglés, su propuesta no ha sido tan difundida en el contexto mexicano y, por lo tanto, no ha sido ampliamente aplicada en los estudios de arte indígena mesoamericano. Aunque sí lo ha sido en otros países latinoamericanos, en México apenas recientemente empieza a ser considerada (González, 2015; Ceballos, 2017).

Las artes vivas mesoamericanas y sus diferentes salidas

Las numerosas, complejas y muy singulares manifestaciones de expresiones artísticas mesoamericanas han quedado asentadas desde los textos pioneros de etnohistoriadores y viajeros, hasta los recientes trabajos etnográficos de las poblaciones vivas. En México existe un corpus muy vasto de aproximaciones a las expresiones artísticas a partir de diferentes prácticas, entre las que destacan



la música, la danza y el tejido. En la música Thomas Stanford (1964 y 1984) es considerado pionero en los estudios de etnomusicología en México que, a la fecha, constituyen un campo de investigación amplio y bien delimitado. Stanford estuvo a cargo del laboratorio y catálogo sonoro del Museo Nacional de Antropología y es referencia obligada en este campo. En el universo de la danza destacan los estudios de Arturo Warman (1968, 1972) que fueron el antecedente de un gran número de investigaciones en varios puntos del país sobre las danzas tradicionales y las danzas de concheros, tema al que se enfoca de manera particular. En fechas posteriores es posible mencionar los trabajos de Carlo Bonfiglioli (2004) y Jesús Jaúregui (1996), entre otros muchos otros que se han interesado por esta temática. En cuanto al arte de tejer también existe una gran cantidad de obras muy importantes, entre las que es posible mencionar la de Kirsten Johnson (2015) y numerosas compilaciones que reúnen parte de esta técnica extendida a muchos espacios de México. Así, el arte ha estado siempre presente, tanto en la arqueología como en la antropología, sin embargo, su análisis como dominio independiente casi es reciente. Es a partir de los trabajos antes mencionados, especialmente de Alfred Gell y Claude Levi-Strauss, que se empieza a intentar analizar el arte como una forma de acercarse a las epistemes y a los sustratos ontológicos de los pueblos indígenas, a la filosofía cotidiana que se representa en cada una de las expresiones. Es decir, el análisis de las expresiones artísticas aparece como un campo de conocimiento en sí mismo que no se limita al análisis formal de los objetos, sino que se dirige a los impulsos que motivaron su creación, a las diferentes ontologías y cosmovisiones, a la forma como se relacionan con las personas en la vida diaria y al contexto social y ecológico en el que participan, incluso a las emociones y diferentes percepciones que generan.

Entre los elementos que se pueden identificar, como característicos de las expresiones mesoamericanas y posibles vetas de análisis, se encuentra la relación que construyen con la comunidad, principalmente a través de la creación de vínculos con el pasado y los ancestros. Estos lazos se conforman a través del parentesco, en el que una generación transmite a la siguiente tecnologías, técnicas y símbolos comunitarios.

Un elemento recurrente dentro de las diferentes expresiones artísticas indígenas es la referencia a antepasados míticos o ancestros que se ven representados en sus obras. Es posible apreciar este lazo en los bordados y diseños textiles y en los rituales en los que se hace referencia a algún antepasado. Estas alusiones hacen que gran parte del contenido simbólico y del sentido de muchas de las representaciones artísticas se encuentre en la comunidad y su historia. En esta interrelación se establecen relaciones de retroalimentación entre el arte y la comunidad.



La relación del arte con la comunidad como escenario y a la vez como fuente de sentidos es una de las características del arte indígena que repercute en sus formas de representación y en su papel en la sociedad. En la mayoría de los casos su transmisión es a través de los padres o los abuelos a los hijos y nietos. Esto permite además de desarrollar un estilo comunitario afianzar y fortificar los lazos con la comunidad.

Desde esta perspectiva, relativamente reciente en México, destacan algunos trabajos que se han enfocado a analizar las características de las expresiones mesoamericanas, imbricadas en prácticas religiosas y de reproducción cultural de la vida diaria de las comunidades indígenas.

De manera general destacan las investigaciones que se han realizado con esta perspectiva de análisis en el altiplano potosino y la región noreste del país. Algunos de estos trabajos han quedado plasmados en compilaciones que integran esta mirada en la que se entrelazan cuestiones de la filosofía cotidiana, el legado de los ancestros y las formas de organización.

Entre las temáticas que han abordado los investigadores que han elegido este marco de análisis están los estudios enfocados al *arte del ritual*. Un compendio de publicaciones relativas a esta temática conforma el dossier “Las formas del arte ritual o la tensión vital de los grupos creativos” de la revista *Diario de Campo* (2008). Los trabajos presentados en esa revista comprenden un trabajo comparativo entre Centroamérica y el suroeste de Estados Unidos para encontrar vínculos entre las formas de percepción y transmisión a través del análisis comparativo. Plantean como marco de análisis los trabajos de Aby Warburg, Alfred Gell y Carlo Severi, entre otros (Kindl y Neurath, 2008).

En esta misma categoría de análisis se encuentra el trabajo de Aline Hémond que inicia una búsqueda de los elementos distintivos de representación mesoamericana a través de las obras en papel de amate de las poblaciones nahuas de Guerrero. En estos encuentra múltiples percepciones del espacio y de representación que hablan de diferentes ópticas en las que coinciden la mirada occidental y la indígena. También, ella rastrea algunas formas coincidentes con el arte olmeca (Hémond, 1989; 2008) que las diferentes formas de representación del espacio entre los nahuas de Guerrero en el papel de amate. Esta autora también ha incursionado en las representaciones artísticas y su papel como elemento representativo entre poblaciones migrantes asentadas en Estados Unidos.

Desde las artes escénicas destaca el trabajo de Elizabeth Araiza (2015) que se ha enfocado a las particularidades del teatro indígena, a la ritualidad y a las expresiones lúdicas.



A la vez, dentro de la región norte del país destacan estudios sobre los tejidos que exploran una amplia gama de representaciones que llegan hasta el suroeste de Estados Unidos. Algunos de estos han sido compilados en *Hilando al Norte: nudos, redes, vestidos textiles* (Gutiérrez, 2012).

Estos son solamente un ejemplo de los trabajos que se han realizado actualmente en el marco de esta dimensión analítica. Un recuento puntual de lo que existe a la fecha va más allá de los objetivos de este trabajo, por lo que la mención de las anteriores compilaciones es únicamente una muestra.

Reflexiones finales

El estudio de las expresiones artísticas de los pueblos mesoamericanos es un campo nuevo que promete altos rendimientos en cuanto a la reflexión y la producción de propuestas innovadoras y de gran riqueza etnográfica. La antropología del arte incluye diferentes miradas y abordajes, tanto que algunos autores han propuesto hablar de las antropologías del arte o del estudio del arte desde la antropología, como es el caso del trabajo de Tim Ingold, que es inspirador para muchos estudios enfocados al arte.

Aunque hasta la fecha se encuentren diferentes miradas y perspectivas, estudiar al arte con una mirada antropológica, desde los primeros trabajos de Franz Boas, implicó considerar la existencia de una relación entre la producción artística y las formas de representación social y simbólica de los diferentes grupos. El arte es en cierta forma un patrimonio familiar en la que un miembro condensa en su biografía personal el recorrido histórico de su genealogía, dialoga con sus ancestros y hereda su estilo a sus descendientes.

Es en este vínculo entre el arte y la sociedad, el arte y la comunidad que se encuentra la diferencia más evidente entre el arte occidental y el arte de los pueblos indígenas. En la imposibilidad de separar el quehacer artístico de las prácticas religiosas, de las fiestas comunitarias y de los eventos de la vida cotidiana.

Levi-Strauss propone buscar en la mitología contenida en la memoria colectiva de los pueblos las estructuras de pensamiento, los modelos sociales que se plasman en el arte. Buscar en la psique, en el inconsciente, las claves para interpretar las diferentes formas de representación.

Las expresiones mesoamericanas cuentan con numerosas fuentes para analizar su producción material. Desde los profundos estudios de cosmovisiones mesoamericanas que han revelado la existencia de algunos ejes comunes entre los diferentes grupos, hasta poemas y obras literarias en las que se puede seguir las pistas del pensamiento mesoamericano.



Alfred Gell abre la puerta al estudio de las formas rituales como depositarias de una estética particular y en las que es posible identificar diferentes formas de *agencia* presentes en las imágenes y deidades que componen el universo de la religiosidad popular.

El interés de Gell por demarcarse de las visiones etnocéntricas y buscar en etnografías de largo aliento, como las de Marilyn Strathern y Roy Wagner, lo llevó a situarse en la reflexión que ha ocupado muchas de las investigaciones actuales en las que se plantea que existe una diferencia ontológica entre el pensamiento occidental y el pensamiento indígena. Esta reflexión también es compartida por algunas corrientes contemporáneas como el perspectivismo. Tim Ingold aunque no se sitúa en esta corriente, sino en una propia, también aboga por incursionar a través del arte los caminos de la percepción para dejarse llevar por los sentidos y los flujos de la vida hacia nuevas formas de ver. La propuesta de Ingold todavía está por explorarse en los ejemplos mesoamericanos, por lo que en este sentido sería de gran utilidad observar la producción de los diferentes artes y la forma en cómo estas impactan en la corporalidad de sus ejecutantes y cómo la materia, como tal, es integrada a las diferentes manifestaciones artísticas.

Las líneas de este campo están apenas reuniéndose, igual que las líneas de vida que propone Ingold: líneas que en poco tiempo formarán una urdimbre o una tela de araña de gran complejidad en este nuevo espacio de análisis. ☸



Referencias

- ARAIZA, ELIZABETH (2015). *El arte de actuar identidades y rituales. Antropología del teatro indígena en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ARAIZA, ELIZABETH y OLIVIA KINDL (2015). "Performance y antropología del arte". En: *Diario de Campo* 6-7. *Estudios del performance: quiebres e itinerarios*. INAH.
- BATESON, GREGORY (1972). *Steps to an ecology of mind*. N.Y: Jason Aronson.
- BELL, CATHERINE (1997). *Ritual Perspectives and Dimensions*. Oxford: University Press.
- BENJAMÍN, WALTER (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- BOAS, FRANTZ (1927). *Primitive Art*. Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning.
- BOAS, FRANTZ (2006). "Primitive Art". En: Morphy, H y M. Perkins (editores). *The Anthropology of Art. A reader*. Boston: Series Editor.
- BONFIGLIOLI, CARLO (2004). *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. México: UAM.
- CSORDAS, THOMAS J. (2002). "Asymptote of the Ineffable: Embodiment, Alterity, and the Theory of Religion". En: *Curren Anthropology*. Vol. 45, Núm. 2.
- DELEUZE, GILES (1969). *Lógica del sentido*. Recuperado de <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos.
- DÍAZ CRUZ, RODRIGO. (2008). "La celebración de la contingencia y la forma: Sobre la antropología de la performance". En: *Nueva antropología*. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018506362008000200003&lng=es&tlng=es
- ESPINA BARRIO, A. B (2009). "Lévi-Strauss: el último moderno y el primer posmoderno". En: *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Núm. 4.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.



- FOUCAULT, MICHEL (1969). *¿Qué es un autor?* Recuperado de www.elseminario.com
- FOUCAULT, MICHEL (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- GUTIERREZ DEL ÁNGEL, ARTURO (s. a). *Hilando al Norte: nudos, redes, vestidos y textiles*, México: COLSAN/COLEF.
- GEERTZ, CLIFFORD (1997). *El antropólogo como autor*. España: Editorial Paidós
- GELL, ALFRED (1992). "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". En: Coote y A. Shelton (editores). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- GELL, ALFRED (2016). *Arte y Agencia. Una teoría antropológica*. Argentina: Sb Editorial.
- GOFFMAN, ERVING (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HABERMAS, JÜRGEN (1987). "Racionalidad de la acción y racionalidad social". En: *Teoría de la acción comunicativa*. Vol. 1, Madrid: Taurus.
- HÉMOND, ALINE (1989) "¿Dónde está el cielo? ¡Atrás! Perspectiva indígena en amates y códices". En: Galarza, J., et al. *Descifre de las Escrituras Mesoamericanas: códices, pinturas, estatuas, cerámica*. 46° International Congress of Americanists.
- HÉMOND, ALINE (2008). "Ojos múltiples y espacio circular algunas reflexiones en torno a la iconografía y al ritual entre los nahuas de Guerrero". En: *Revista Diario de Campo*. Núm. 48, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HORKHERIMER, MAX (1990). *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HORKHEIMER, M. y T. ADORNO (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- INGOLD, TIM (2015). *Líneas. Una breve historia*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- INGOLD, TIM (2007). *Technological choices: transformation in material culture since the Neolithic*. London: Routledge.
- INGOLD, TIM (2013a). *Making: Anthropology, archaeology, art and Architecture*. London and N.Y: Routledge



- INGOLD, TIM (2013b). "Los materiales contra la materialidad". En: *Papeles de Trabajo. Revista Electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de General San Martín*. Vol. VI, Año 7, Núm. 11.
- JAÚREGUI, JESÚS y CARLO BONFIGLIOLI (1996). *Las danzas de conquista en el México Contemporáneo*. México: CONACULTA.
- JOHNSON, KIRSTEN (2015). *Saberes enlazados. La obra de Irmgard Weitlaner Johnson*. México: CONACULTA.
- JOHNSON, ANNE (2015). "Performance ritual. Las ofrendas nuevas en Teloloapan, Guerrero". En: *Diario de Campo 6-7. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*. México: INAH.
- KINDL, OLIVIA. (2013). "Eficacia ritual y efectos sensibles". En: *Revista de El Colegio de San Luis*. Año III, Núm. 5.
- KINDL, OLIVIA y JOHANNES NEURATH (coordinadores) (2008). "Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos". En: *Revista Diario de Campo*, Suplemento, Núm. 48, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LATOUR, BRUNO (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ (1997). "El arte de los primitivos actuales". En: *El arte y el hombre*. Vol. 1, Barcelona: Planeta.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1968). *Antropología Estructural*. Argentina, EUDEBA.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1982) *Mitológicas. De la miel a las cenizas II*. México: FCE.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1986a). *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido I*. México: FCE.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1986b). *La alfarera celosa*. España: Ediciones PAIDOS.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1984). *El pensamiento salvaje*. México, FCE.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1988). *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós.
- LAYTON, ROBERT (1991). *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.



- MORPHY, H. Y M. PERKINS (2006). "The Anthropology of Art: a reflection on its History and Contemporary Practice". En: *The Anthropology of Art. A reader*. Boston: Series Editor.
- MARTÍNEZ LUNA, SERGIO (2012). "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell". En: *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 7, Núm. 2, Madrid.
- MAUSS, MARCEL (1902). *A general Theory of Magic*. N.Y: Norton.
- MAUSS, MARCEL (1954). *The Gift*. Londres: Cohen & West.
- MONTES PÉREZ, CARLOS (2019). "Apuntes para una estética primitiva". En: *Revista Euroamericana de Antropología*. Núm. 8, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SCHECHNER, RICHARD (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción*. México: FCE.
- SILLA, ROLANDO (2013). "Tim Ingold, neo-materialista y pensamiento pos-relacional en antropología". En: *Papeles de Trabajo. Revista Electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de General San Martín VI*, Año 7, Núm. 11.
- STANFORD, THOMAS (1968). *Catálogo de grabaciones del laboratorio de sonido del Museo Nacional de Antropología*. México: INAH.
- STRATHERN, MARILYN (1988). *The gender of the gift*. Berkeley: University of California Press.
- STRATHERN, MARILYN (1994). "Parts and wholes: reconfiguring relationship". En: *Assessing Cultural Anthropology*. N.Y: Mc Graw-Hill.
- WAGNER, ROY (1991). "The fractal Person". En: *Big Men and Great Men: Personifications of power in Melanesia*. Cambridge University Press.
- WARMAN, ARTURO (1972). *La danza de moros y cristianos*. México: Secretaría de Educación Pública.
- WARMAN, ARTURO (1968). *La danza de moros y cristianos*. Tesis de maestría en Ciencias Antropológicas, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.





El relato popular oral: modelo de intervención escénica para recuperar la memoria de una comunidad

Folk Oral Stories: A model for scenic intervention recovering the memory of a community

Carlos Gutiérrez Bracho

Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0003-3509-031X>

cagubra@gmail.com

Recibido: 31 de julio de 2020
Aprobado: 7 de diciembre de 2020

Resumen

La narración oral es una actividad que permite construir significados comunes entre los miembros de una comunidad determinada, quienes entienden su mundo a través de las historias que cuentan. Ello, a su vez, fortalece la memoria colectiva. En la presente investigación se reconoce el relato popular como aquel que tiene la capacidad de reafirmar la identidad y valores de los grupos sociales. Las historias que se narran oralmente también pueden ser vehículo de esperanza para comunidades que han pasado por algún tipo de experiencia violenta o traumática. Sin embargo, la vida contemporánea ha sometido a las sociedades a un exceso de información y a una pobreza de historias memorables. Por lo mismo, tomando como fundamento algunos postulados de las teorías de Francisco Garzón Céspedes, Paulo Freire, Walter Benjamin, Slavoj Žižek, Ana Padovani y John Alberto Ardila, entre otros autores, se propone un ejercicio de convivencia física en el que pueda aflorar la palabra hablada como una manera de promover el diálogo, la memoria colectiva y la imaginación entre los participantes de una experiencia de narración oral basada en relatos contados desde la comunidad para la propia comunidad.

Palabras clave: narración oral, memoria colectiva, tradición oral, esperanza, comunidad.

Abstract

Oral storytelling is an activity that allows us to build common meanings among the members of a specific community. They become able to understand their world through the stories they tell. That strengthens, also, their collective memory. In this paper we acknowledge folk stories as capable of helping reaffirming identity and values of these social groups. The histories that are orally told can be, also, vehicles for communities' hopes which have endured violent and traumatic experiences. Nevertheless, contemporary life has exposed communities to excessive information and poverty of memorable stories. We, then, founding ourselves on postulates from theorists as Francisco Garzón Céspedes, Paulo Freire, Walter Benjamin, Slavoj Žižek, Ana Padovani and John Alberto Ardila, among others, we propose an exercise of shared physical encounter of people (convivencia) in which living spoken word could emerge as a way of promoting dialogue, collective memory and imagination among participants of an experience of oral storytelling based in stories built by the community for their own edification.

Keywords: Oral storytelling, collective memory, oral tradition, hope, community.

A diferencia de otras especies, el ser humano no contaba con un órgano especialmente diseñado para la fonación, sus cuerdas vocales solo le servían para evitar la entrada de alimentos en el tubo respiratorio (Rodríguez, 2006). Es muy probable que su sistema de generación de sonidos fuera similar al de los grandes simios, los cuales tienen la capacidad de establecer un tipo de comunicación mediante gestos o incluso, como se ha visto en diversos experimentos, aprender un sistema de signos muy elemental (Gómez, 1999), pero no han desarrollado un aparato fonador como el humano. De esta manera, la producción sonora vocal humana parece ser resultado de la curiosidad y de la capacidad del hombre para explorar su propio cuerpo e imitar la naturaleza. Dicha generación de sonidos se hubiera quedado en una fase primitiva —o quizá sea mejor llamarla precomunicativa— si no hubiera empezado a producir palabras y con ellas hubiera podido, en un algún momento, transmitir a otro humano una idea y que fuera comprendida por este. Al hacerlo, el hombre adoptó una condición comunicativa vinculada a su naturaleza social y racional, la cual evitó que fuera “simplemente gregario, como el animal” (Beuchot, 2013: s. p.). Con las palabras, también surgió la posibilidad de nombrar al mundo y de crear universos imaginarios compartidos. La palabra se volvió omnipotente, transformó al hombre y su visión del mundo. El sofista Georgias de Leontini escribió en *Encomio de Helena* que esta es la “gran dominadora”, porque con un “cuerpo pequeñísimo e invisible realiza obras por demás divinas” (citado en Beuchot, 2013: s. p.). Para Mauricio Beuchot, el lenguaje es tan poderoso que “con una palabra más pequeña que una mosca, esto es, con un ‘sí’ o un ‘no’, puede construir reinos y desatar guerras” (Beuchot, 2013: s. p.).

A través del lenguaje hablado la humanidad fue capaz de crear pensamientos complejos, abstractos, y transmitirlos a un ‘otro’ humano con la habilidad no sólo de entenderlos, sino de darles respuesta. El lenguaje nos brindó la posibilidad de formar grupos sociales, culturales. Nos dotó de la sensación de pertenencia, de la experiencia de compartir sentimientos y vivencias propias y ajenas. Con el lenguaje también surgió la intención narrativa, esto es, buscar atraer a los ‘otros’ con la fascinación de las palabras y las imágenes mentales que estas generan. La narración, entendida como una “constante reinterpretación del entorno” (Figueroa, 2019: 22), de las experiencias individuales, de la visión del mundo de los individuos “y de ellos mismos” (Figueroa, 2019: 22), contribuye a darle una apreciación particular a las andanzas, temores y recuerdos, con la finalidad de que tengan algún efecto en quien los escucha.

El tiempo se hace humano, apunta Paul Ricoeur, en cuanto se articula de modo narrativo y la narración “se vuelve significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (Ricoeur, 2003: 39). Gracias al lenguaje, el ser humano hace una narración-interpretación de su tiempo, de su entorno, de sí mismo, revela su propia identidad y la de los ‘otros’. Al narrar,



sobre todo al narrar en otredades se fortalecen “las redes significativas de la memoria colectiva” (Figueroa, 2019: 30), porque esta requiere de un “extraño poder”, que es el de ser estimulada por “ciertas imágenes” que hacen “referencia a cosas pasadas” (Ricoeur, 2003: 51). Dicho poder, precisamente, es aquello que la investigadora Ana Padovani define como “pensamiento narrativo”, es decir, un modo de conciencia que permite comprender los acontecimientos vividos y les da continuidad, además de un orden secuencial que en sus orígenes fue una manera de entender los hechos para los que el hombre no encontraba explicación. Este pensamiento narrativo sigue una lógica emocional “a través de imágenes que presentan afinidades emotivas” (Padovani, 2014: s. p.). Para Joseph Davis, narrar es una práctica social (Davis, 2002: 16). Se trata de contar historias para construir significados comunes entre los miembros de un grupo social determinado. Tal construcción surge “de la narración del continuo actualizar nuestra historia, lo que constituye una actividad humana fundamental” (Padovani, 2014: s. p.). Además, la forma narrativa del pensamiento tiene algo de artificio, ya que quien lo hace, selecciona determinados eventos y les da una organización temporal que resulta comprensible en quien la recibe, porque siempre involucran esas dos partes: el que narra y el que escucha activamente la narración, lo que Davis reconoce como una audiencia interpretativa.

En cualquier comunidad, cada individuo se vive a sí mismo como parte de un relato, de ahí que sea fundamental el tipo de historias/vivencias desde las que se alimenta ese pensamiento narrativo. Es imposible entender al hombre y su narración fuera del relato social, debido a que en las individuales se ven reflejadas las relaciones que cada persona establece con otros miembros de la comunidad, ya sean de poder, de dominio o sumisión, así como de igualdad, solidaridad y experiencias compartidas. Hay, entonces, una relación entre la palabra y la percepción del mundo que le ha dado “forma y sustento” (Padovani, 2014: s. p.) a los modos de organización entre los individuos. Davis señala, incluso, que, en algunas disciplinas sociales, como la Sociología, existe un renovado interés por la narración como un proceso social y en los relatos como objetos de estudio para la investigación, así como en la constitución de una identidad narrativa (Davis, 2002: 3).

En la actualidad, no obstante, debido principalmente a un exceso de información, las sociedades están experimentando una pobreza narrativa, como lo reconoció en su momento Walter Benjamin. Las grandes historias épicas, las leyendas, los mitos, los cuentos populares han sido desplazados por un lenguaje dominado por los medios electrónicos de comunicación y, en países como México, por un imaginario dominado por la violencia y las historias estandarizadas/globalizadas, lo cual también influye en la manera en que los seres humanos se miran en el mundo y comprenden su relación con el ‘otro’. Es por ello, que,



entendida la narración oral como una actividad que requiere el encuentro físico de las personas y, apoyado en las ideas de investigadores como Francisco Garzón Céspedes, Slavoj Žižek, Jhon Alberto Ardila, Ana Padovani, entre otros, así como en mi propia experiencia al desarrollar actividades narrativas y escénicas con comunidades de migrantes, profesores rurales, obreros, desplazados urbanos y mineros. El presente trabajo propone una reflexión y un modelo de intervención elaborado en gran medida con fundamento en la pedagogía de la esperanza de Paulo Freire sobre cómo, a partir del acto de narración de cuentos e historias del pasado, se puede abrir un espacio de experiencias y mundos compartidos que ayude a la integración y a fortalecer los vínculos de confianza entre los miembros de una comunidad determinada.

Narrar con el otro

Cada grupo social tiene una particular forma de cultura narrativa y, a partir de ello, da diferentes jerarquías a sus historias. De acuerdo con Ana Padovani, la narración ha sostenido una relación compleja con el desarrollo de la humanidad. En sus orígenes, trazó “las bases y los argumentos primigenios para establecer las verdades más esenciales de las sociedades, como vehiculizar la imaginación humana” (Padovani, 2014: s. p.). De esta cita, subrayo la palabra “vehiculizar”, ya que hace referencia no solo a dirigir los sueños y fantasías de un individuo en un contexto determinado, sino que la narración –y sobre todo la que se transmite de manera oral– le hace entender su posición en el entorno que lo rodea, porque el acto narrativo lleva implícita la cosmovisión de la comunidad.

En su tesis doctoral, Jhon Alberto Ardila destaca la narración oral en diversas manifestaciones cotidianas y escénicas como una “expresión artística de incalculable valor y potencial que ha acompañado a todos los pueblos, contribuido a construir distintos escenarios sociales y a generar cambios de vida de los cuales ahora se es testigo” (Ardila, 2012: 14). Recupera las palabras de Francisco Garzón Céspedes, uno de los investigadores-narradores más influyentes en Iberoamérica, para quien oralidad no implica únicamente palabra o palabra y voz. La oralidad es, dice, “la palabra, la voz y el gesto vivos en comunicadora interacción interpersonal”; una característica fundamental de dicha oralidad es que se da “con el otro y no para el otro”; además de ser “comunicación de verbo”, de palabra activa, es “un acto en vivo, irrepetible”, el cual tiene que ver con “la memoria y con el juego de la memoria” (citado en Ardila, 2012: 25).

En Garzón Céspedes, la oralidad es entendida como un proceso comunicacional entre dos o más personas (las llama interlocutores). Es inventora y/o reinventora y “no puede ser fijada de antemano”; está relacionada con el imaginario individual y social, además de que “entraña un profundo compromiso de quien dice con lo que dice” (Garzón Céspedes, 1995: 75). Asimismo, es activa,



porque se actualiza y adecua a la realidad. De la propuesta de este investigador destaco el estar “con” el ‘otro’, porque considero que uno de los valores más importantes de la narración oral es la creación de vivencias compartidas. Desde esta perspectiva esta narración se inscribe en el marco de las artes escénicas, debido a que solo es posible su existencia si hay uno que narra y otro que escucha y reacciona a lo que escucha. Hasta antes del gran confinamiento de 2020 se pensaba que esta posibilidad ocurría siempre y cuando no hubiera ningún tipo de intermediación entre ambos –que no fuera una voz grabada, por ejemplo–, sino que se comprendía como un acto vivo, una reunión de cuerpos en presente y de mentes dispuestas a relacionarse a través de la imaginación. Debido a la nueva necesidad de usar medios electrónicos para la comunicación entre los seres humanos, este paradigma se ha visto modificado y hoy los mismos artistas escénicos están explorando nuevas posibilidades de interacción con el ‘otro’ a través de formatos digitales en los que la reunión en un espacio físico compartido ha quedado cancelada. Sin embargo, aunque dicha interacción se da a través de una intermediación digital, se busca mantener la relación en un tiempo común para los participantes.

La narración oral en vivo –es decir, aquella que no ha sido grabada de antemano– es siempre un acto social debido a que requiere la presencia activa del ‘otro’ para que dicho relato se vaya estructurando de manera particular. Este acto es único, una forma de comunicación que se ha convertido, asimismo, en el fundamento de las artes escénicas a lo largo de la historia, donde el narrador ha sido principalmente el responsable de transmitir los valores culturales y la memoria del grupo social (Trejo, 2020: 7). En el acto de contar también se establece “un pacto de confianza que se sella únicamente con palabras”, dice Ana Padovani (2014: s. p.); ello implica una “gran responsabilidad” para quien narra, “dado que, al proponer el pacto, le otorga entidad al otro en ese mundo ficcional y se compromete a cumplir con las reglas que le corresponden” (Padovani, 2014: s. p.). Entre quien narra y quien escucha, además, “se crea un espacio suspendido en el tiempo” que esta investigadora define como “‘la burbuja mágica’, donde el narrador sostiene entre sus manos a quien se ha entregado y se compromete a no dejarlo caer, a hacerlo permanecer en la burbuja hasta que termine el cuento/juego” (Padovani, 2014: s. p.); de esta manera, la labor principal del narrador no es “exhibir dotes o virtuosismos personales” (Padovani, 2014: s. p.), sino activar la imaginación de ambos a través del relato.

Padovani define la narración oral como un “arte performática” que “escapa a la lógica de reproducción voraz” (Padovani, 2014: s. p.) porque tiene un carácter artesanal, del aquí y ahora, “y posee una cualidad de acontecimiento original, especial y único: nunca se narra dos veces de la misma manera. Cada puesta en escena es irrepetible” (Padovani, 2014: s. p.). A diferencia de otras ar-



tes escénicas, la narración oral está abierta a que cualquier individuo se convierta en narrador porque todos los miembros de cualquier comunidad, de alguna u otra manera, lo somos. El *Homo sapiens* es una especie narradora. Para Donald Polkinghorne la narrativa es la forma primaria por la cual la experiencia humana adquiere sentido (citado en Davis, 2002: 12). “Es una práctica estable dentro de la vida social, un saber general que se desarrolla desde que se adquiere el habla” (Padovani, 2014: s. p.).

El investigador Eloy Gómez Pellón, de la Universidad de Cantabria considera que a la tradición oral se le ha menospreciado, pero vale la pena considerarla como fuente de conocimiento. Pone como ejemplo el caso de las historias que cuentan los ancianos, muchas de las cuales tienen su origen en las historias transmitidas por otros ancianos y así sucesivamente; por lo mismo, calcula que esa información puede remontarse, al menos, siglo y medio en el tiempo y podría verificarse con otro tipo de fuentes para que pueda ser validada en ámbitos académicos:

El vigor de la tradición oral se nos muestra muy claramente en el caso de los romances, cuyas creaciones, procedentes en ocasiones del siglo XVI y más a menudo del XV y del XVI, siguen siendo escuchadas en el presente de boca de quienes las han recibido a través de una larga cadena de generaciones precedentes (Gómez Pellón, 1999: 30).

De esta manera, la tradición oral también puede considerarse como “la interacción de creencias, experiencias y formas de pensar de un grupo cultural, transmitidas generacionalmente e interpretadas desde la actualidad” (Figueroa, 2019: 35). Es fundamental en el devenir de las comunidades. A través de ella se reinterpretan los hechos y pensamientos del pasado, pero se hace desde la mirada del presente, lo que configura la realidad (Figueroa, 2019: 35). Esta forma de transmisión de conocimiento transgeneracional requiere de la narración para que los seres humanos puedan representarse a sí mismos, a los otros, su pasado y a la vida misma. Ello “fortalece los constructos cosmológicos, entendidos como el conjunto de imaginarios que son la base de la representación de la realidad y de la proyección ontológica y ética de los seres humanos” (Figueroa, 2019: 33).

Para Ardila, la tradición oral es un proceso constitutivo y constituyente que se encuentra en la base de la memoria colectiva de las comunidades y que reactualiza el pasado y lo reinterpreta. Uno de los aspectos fundamentales, explica, es que en la narración oral cualquier persona puede empoderarse y participar sin distinciones ni divisiones; de esta forma, todos los miembros de la comunidad se convierten en agentes que aportan al “proceso de construcción de las tradiciones orales y la memoria colectiva” (Ardila, 2012: 200). Asimismo, en este tipo de tradición oral que suele manifestarse con una intención narrativa se encuentran “presentes las representaciones sociales que continuamente se están rehaciendo a



través de las experiencias significativas” (Figueroa, 2019: 33). Es a través de esta oralidad que la comunidad se hace comunidad y lo hace, precisamente, a través de la manera en que relata sus propias historias; esta, a su vez, es una expresión de cómo se organiza, cómo dialoga con sus integrantes y la forma en que estos se presentan frente a los ‘otros’, que pueden ser los mismos integrantes de la comunidad o miembros de otros grupos sociales. Así:

La tradición oral es un instrumento sumamente importante en la recuperación y transmisión de eventos del pasado; sin embargo, aunque narra recuerdos, también reconstruye una versión o perspectiva de la historia en el presente, además de fungir como depósito de conocimientos que interactúan y se reelaboran constantemente en los hombres (Figueroa, 2019: 38).

Los relatos tradicionales, es decir, los mitos, leyendas, cuentos, etcétera, forman parte de la tradición oral popular y de la cosmovisión de una comunidad; le dan significado a tiempos pasados y los recrean constantemente. De acuerdo con el análisis de David Figueroa Serrano, quien considera que lo que las personas narran en su cotidianidad o en procesos rituales, en el caso de comunidades indígenas, por ejemplo, tienen “diversas maneras de transición”, se puede pasar de narraciones míticas a narraciones ficcionalizadas “o, en otro sentido, como narraciones que permitan reivindicar diferentes prácticas sociales, condiciones de poder o de relevancia identitaria y territorial” (Figueroa, 2019: 25). Por su parte, Joseph E. Davis expone que las historias, además de configurar el pasado a la luz del presente y la visión que se tenga del futuro, crean experiencias tanto en quien narra como en quien escucha. Lo que se logra es una transacción de esas experiencias, donde estas historias dotan de significado y continuidad al pasado, pero proyectan un sentido de lo que debería suceder en el futuro (Davis, 2002: 12).

Historias para superar la crisis

Ana Padovani distingue dos tipos de relatos: unos que tienen la función de “explicar, amparar y desarrollar aspectos especiales de una cosmogonía, una religión o una historia determinada” y otros que tienen la función de “entretener y satisfacer las necesidades imaginativas de una comunidad” (Padovani, 2014: s. p.). La diferencia entre un tipo y otro “marca la jerarquía de lo narrado en una sociedad” (Padovani, 2014: s. p.). En su estudio doctoral, Ardila introduce una función más para la narración oral —o narración de cuentos, como él le llama—: reafirmar a grupos sociales que han sido oprimidos y violentados; en estos casos, su forma de narrar aparece “como expresión de resistencia y lucha por la dignidad” (Ardila, 2012: 36).

En *El poder del relato*, Eric Selbin (2012) señala que los relatos —no necesariamente orales— pueden generar:



una apertura de las conductas y las evaluaciones que llevan consigo las personas, dentro de las concepciones establecidas respecto de cómo funciona el mundo y por qué, en el sentido de lo que es posible llevar a cabo o no y en la percepción de la propia fuerza (p. 16).

Esto último adquiere un sentido particular, sobre todo, en aquellas comunidades que han pasado por algún tipo de crisis. Este investigador sostiene que las historias que los pueblos narran los define como pueblos porque el ser humano entiende y dirige sus acciones a través de las historias que escucha y cuenta. “Puede que las historias sean la más duradera evidencia de muchas de las creencias y valores que más nos importan; una pieza sustancial del misterio, sin la cual cualquier respuesta es incompleta” (Ardila, 2012: 17). Estas historias no solo son la manera como los seres humanos nos explicamos el mundo o cómo nos explicamos a nosotros mismos en ese mundo, sino que también “son la forma en que queremos que éste (*sic*) sea” (Ardila, 2012: 17). Los relatos narrados oralmente tienen un alto potencial de ser vehículo de esperanza para comunidades que han padecido alguna experiencia violenta o traumática.

Hay, en la posibilidad de imaginar otro mundo posible que el relato permita, esa resistencia que señalan Ardila y Selbin. Y resistencia, aquí, la entiendo en una doble acepción: por un lado, lo que permite hacerle frente a aquello que ha violentado a la comunidad y, por otro, lo que da soporte a las acciones y luchas cotidianas de dicho grupo social. Considero que a través del relato es posible transformar la crudeza de la historia o una existencia violentada hacia otro tipo de narrativa. Un ejemplo de ello lo muestra *La vida es bella*, cinta dirigida y actuada por Roberto Benigni en 1997, cuyo personaje, un judío llamado Guido Orefice, es recluido, junto con su pequeño hijo, en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. A través de bromas y relatos, Guido logra que el pequeño piense que la situación traumática que están viviendo sea solo un juego. Hay, en la intención narrativa del padre este doble acto que he mencionado: la suya es una acción de hacerle frente a la violencia ejercida por los nazis y también de resistencia, porque logra –según ha reflexionado el mismo Benigni– proteger la pureza del niño de esa trágica realidad y, así, “preservarlo, ponerlo a salvo del drama del campo y de la muerte que les acecha” (Montoya, s. a.: s. p.).

Como se puede apreciar claramente en la enorme cantidad de historias que se han realizado a partir del holocausto judío, en la vida de cualquier grupo social los acontecimientos violentos se imponen en la narrativa. Dominan el imaginario e impactan en la cosmovisión de la comunidad. Desdibujan el pasado y la tradición oral. En estas circunstancias se encuentra presente lo que el investigador de la Universidad Complutense de Madrid, José Sánchez Jiménez, define como “una situación de conflicto entre partes enfrentadas, cuya resolución, o el intento por conseguirla, comporta una actuación impositiva que puede efectuarse o no mediante el recurso manifiesto a la fuerza física” (Sánchez, 2003: 47). Este



tipo de violencia social aparece como consecuencia o resultado de un conflicto que transforma radicalmente a todo el grupo social y provoca “un bloqueo cognoscitivo” en el imaginario social (Campos, s. a.: 7). Asimismo, estos conflictos suelen ejercer dos diferentes funciones en las comunidades. Una negativa que conlleva desorganización y rupturas sociales, tensiones, odios, discordias que imposibilitan la cohesión y cooperación entre las personas. La otra es de carácter positivo porque favorece a una integración y solidaridad, provoca alianzas y asociaciones, además de que contribuye a armonizar y al equilibrio social (Sánchez, 2003: 46). La función negativa del acontecimiento comúnmente suele encontrarse en comunidades que han pasado por guerras, guerrillas, catástrofes naturales o crisis sociales, políticas y económicas. En estos casos, la narrativa que los integrantes del grupo social suelen hacer de sí mismos y de la comunidad está condicionada por el acto violento; en muchos casos, incluso, derivan en violencia y en una tensión sistemática entre los individuos. Este tipo de comunidades suelen estar viviendo una especie de bucle narrativo en torno al trauma o acto del cual les resulta muy difícil salir.

Cambiar la narrativa y el imaginario colectivo

Una hipótesis que planteo en este trabajo es que podría ser posible darle un giro al imaginario colectivo a través de un cambio en la narratividad que el grupo haga no solo del acontecimiento traumático o violento vivido, sino de su propia historia previa a dicho hecho y, sobre todo, de la recuperación de las historias que contaban los ancianos. Esta hipótesis coincide con la tesis del filósofo Slavoj Žižek (2009), quien defiende que, en casos donde se ha instaurado la violencia, esta “infecta” el lenguaje y distorsiona la lógica inherente de la comunicación simbólica (p. 79). Sin embargo, por medio de una restauración del lenguaje y del orden simbólico del grupo social se puede alcanzar una reconciliación; es decir, existe la posibilidad de transitar hacia una coexistencia pacífica. Desde la perspectiva de Žižek (2009), “[l]a entrada en el lenguaje y la renuncia a la violencia son a menudo entendidas como dos aspectos de un mismo gesto” (p. 78), donde el mero acto de hablar ya implica un camino hacia el abandono de la violencia o del hecho traumático, así como de sus efectos en las comunidades, porque Žižek reconoce que existe una violencia “simbólica” presente en el lenguaje que impone un cierto universo de sentido.

El filósofo habla de dos tipos de violencia. Una, que define como “objetiva”, la cual es invisible porque sostiene una normalidad en el grupo social; por ejemplo, como ocurre en muchas sociedades contemporáneas donde hay una influencia machista dominante o actitudes discriminatorias hacia grupos marginados. Al otro tipo de violencia Žižek la llama “subjetiva”, la cual es resultado de una “perturbación” del estado “normal” y “pacífico” de cosas que ocurre cuando la comunidad vive un evento traumático que deriva en un “horror sobrecogedor”



producto de “los actos violentos” (Žižek, 2009: 12) y que, como he dicho antes, domina el imaginario del grupo social. Este tipo de violencia pone en crisis la “prosa realista” de la comunidad, que suele fracasar en aquellos grupos sociales donde “tiene éxito la evocación poética de la insoportable atmósfera de un campo” (Žižek, 2009: 13). Para hacerle frente, entonces, se sugiere recuperar las metáforas, los sueños, las vivencias que le habían dado sentido a dicho grupo social en el pasado. Esta forma de rememorar narrativamente la historia de la comunidad es una apuesta hacia la neutralización de la narrativa sobre el acto violento que ha generado una “atemorizada comunión de personas atemorizadas” (Žižek, 2009: 56) y que provoca que los seres humanos tengan respuestas emocionales y éticas condicionadas por reacciones “instintivas hacia el sufrimiento y el dolor” que se ha presenciado (Žižek, 2009: 59). Como ejemplo de lo anterior, Žižek propone al *Frankenstein* de Mary Shelley, el cual demuestra su condición más humana en el momento en que se le permite hablar por sí mismo y contar su historia desde su propio punto de vista. “El asesino monstruoso se revela como un individuo profundamente herido y desesperado, ansioso por encontrar compañía y amor” (Žižek, 2009: 62).

Es así que considero que la narración oral podría adquirir un valor fundamental para estas comunidades, tanto en aquellas que han padecido una violencia “objetiva” como en las que han vivido una violencia “subjetiva”. La propuesta es, pues, que, con el mero acto de narrar los cuentos, mitos, leyendas e historias del pasado anterior al hecho violento o traumático de la comunidad, se pueda promover un restablecimiento del orden simbólico a través, principalmente, de las propias formas narrativas de esa comunidad. Con ello, también se da un acto de restauración de la memoria social, la cual adquiere esta categoría “en la medida en que puede ser transmisible, por tanto, únicamente desde su esquema y su narrativa esto se hace posible” (Figueroa, 2019: 39). Contar cuentos, apunta Padovani, está relacionado con la memoria de la comunidad porque “implica traer al presente lo que sucedió en el pasado, aun con las múltiples variaciones estilísticas que pueda suponer” (Padovani, 2014: s. p.). La razón es que los narradores, como señala esta investigadora, “actúan como guardianes de la memoria, de esos recuerdos que pasan por el corazón, aun cuando no lo sepan ni se lo propongan o solo aspiren a entretener o divertir a quienes los escuchan” (Padovani, 2014 s. p.).

Vencer la amnesia cultural

Desde la perspectiva de Walter Benjamin, la narración oral está cada vez menos presente en los grupos sociales actuales, precisamente, por la experiencia de actos violentos. Pone como ejemplo la Primera Guerra Mundial, que dio pie a un proceso dominante en el planeta. “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (Benjamin, 1998: 112). Esto es porque



el acto violento provoca un *shock* narrativo en las personas y en su entorno social. Si hay intercambio de experiencias, estas giran en torno al acontecimiento traumático vivido y a sus consecuencias, no más. Benjamin (1998) detecta que, incluso, en muchos de estos casos tampoco es posible dicho intercambio, porque los seres humanos no terminan de ordenar en su experiencia el cambio tan radical que experimentaron:

Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano (p. 112).

Para Benjamin, incluso hoy “el narrador –por muy familiar que nos parezca el nombre– no se nos presenta en toda su incidencia viva” (Benjamin, 1998: 111) y eso en gran medida se debe a que cada vez resulta “más raro” encontrar quien sea “capaz de narrar algo con probidad” (Benjamin, 1998: 112) y a que la facultad de intercambiar experiencias está cada vez más alejada del devenir de las sociedades. Otra de las razones que da –en las primeras décadas del siglo XX– para explicar lo que mira como el inevitable el ocaso de la narración oral es el advenimiento de la novela “a comienzos de la época moderna”, la cual mantiene una “dependencia esencial del libro” y el libro es un soporte que permite que las ideas y las palabras trasciendan el tiempo, rompan fronteras y se establezca un diálogo íntimo y las más de las veces silente entre escritor y lector. En dicho diálogo se da una experiencia más bien individual que en la realidad solo pertenece al lector y que no suele ser compartida a otra persona y pocas veces a una comunidad.

Un motivo más que expone Benjamin para hablar de la crisis de la narración oral en las comunidades contemporáneas es el exceso de información a la que estamos expuestos, lo que nos ha hecho “pobres en historias memorables” y porque lo que escuchamos con palabras habladas son más datos y explicaciones que narración. Para él, al menos la mitad del arte de narrar “radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones” (Benjamin, 1998: 117). El gran reto para la narración de estas historias que este filósofo llama una “forma artesanal de la comunicación” (Benjamin, 1998: 119) es que se puedan seguir contando y que los grupos sociales recuperen la capacidad de retenerlas. En esta forma “artesanal”, el recuerdo tiene un papel fundamental para que la historia oral pueda pervivir, un recuerdo que no necesariamente tiene que ver con las vivencias personales del narrador –aunque sí, en cierto sentido–, sino en la recuperación de la memoria de la colectividad. Benjamin afirma que “el gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo, y sobre todo en sus sectores artesanos” (Benjamin, 1998: 127). De aquí se desprende que las historias para ser narradas de manera oral se encuentran en la misma de la comunidad. Por eso resulta sustantivo traer al presente esos recuerdos sociales para restaurar la memoria colectiva y que la



comunidad no enmudezca –en el sentido figurado–, como Benjamin se refiere a las sociedades sobrevivientes de la guerra mundial que le tocó vivir.

La narración oral puede tener una enorme cantidad de funciones en las sociedades. En este trabajo, la que más interesa es la que John Alberto Ardila identifica para hacerle frente a la amnesia cultural u homeostasis; es decir, la narración oral vista como un instrumento para la restauración de la memoria colectiva:

Este llamado se puede abordar desde dos enfoques: primero para contribuir a la memoria transhistórica –referida a hechos y recuerdos– la narración oral de cuentos maravillosos, mitos, leyendas y tradiciones es un ejercicio de reafirmación de la misma. Aquí también pueden tener lugar las narraciones de historias ocultas u olvidadas que constituyen la base para las actuales posiciones de división social y de violación de los derechos humanos (Ardila, 2012: 209).

Esta recuperación del recuerdo social a través de la narración oral “favorece el sentido de pertenencia y la formación de la identidad colectiva” (Figueroa, 2019: 40), tiene posibilidad de volverse antídoto contra la mudez característica de quien ha pasado por algún evento traumático, porque “cuando un individuo se mantiene en silencio y no hace mención de sus recuerdos ni pensamientos, su interacción se vuelve escasa, lo cual trae como resultado, a largo plazo, el deterioro del conocimiento” (Figueroa, 2019: 48). Como dicha narración se hace de una manera que involucra no solo la palabra hablada y la voz, sino la expresividad completa del narrador –y por ello también la considero un arte escénica– tiene potencial de transmitir historias verdaderamente significativas para quienes lo escucha y, con ello se “está haciendo comunidad” (Figueroa, 2019: 41).

Hay quienes se dedican a narrar en espacios comunitarios, como hospitales, residencias de adultos mayores, cárceles, etcétera; Ana Padovani los reconoce como “narradores sociales”, quienes tiene el objetivo de “brindar esparcimiento, reflexión o aprendizaje a personas en situaciones de privación o carencia” (Padovani, 2014: s. p.). Para ella, estos narradores “constituyen ‘voluntariados’” es decir, “escenarios complejos, donde el narrador debe saber que el público exigirá de él mucho más que el simple espectador que busca entretenimiento”, debido a que su interés es “ayudar a otros que se encuentran en condiciones desfavorables” (Padovani: 2014, s. p.). Ardila afirma que este tipo de narración oral comunitaria, a la que le añade el adjetivo “escénica” también es un arte con un potencial político, emancipador y transformador, ya que históricamente se le ha vinculado a la organización social política y al poder, lo que también ha “constituido una expresión de la poética de resistencia del pueblo” (Ardila, 2012: 187).

En Argentina existe un grupo de mujeres que se hace llamar “Narradoras sociales” y que vienen contando historias a públicos de todas las edades en escuelas, centros de salud, bibliotecas, clubes... desde hace más de una década. Ellas no solo narran, sino que hacen una intervención donde invitan al público a



contar alguna “historia, un cuento, algo que les pasó” (Dominella, 2019: s. p.). Parten de una premisa: “Todos tenemos historias para contar” y en cada familia y comunidad existen historias. “En los niños, a veces, se trata de sacar afuera los miedos, separarse un poco de la realidad que los atraviesa. Ahí está nuestra función social”, explica Sara, una de las integrantes de este colectivo (Dominella, 2019: s. p.). Para Adriana, coordinadora del grupo, “el trabajo implica no solo contar nosotras, sino dar lugar a que otros cuenten. Eso es un sello de identidad: no apropiarse de la palabra” (Dominella, 2019: s. p.); además, subraya que lo suyo no es un grupo que hace espectáculos, sino que “se dedica a narrar para hacer circular la palabra de autores y relatos tradicionales, pero también de la comunidad” (Dominella, 2019: s. p.). También trabajan con ejes porque lo que pretenden es generar reflexiones sobre algunos temas y traer al presente “cuestiones invisibilizadas”, como la negritud en Argentina, la pluriculturalidad, el rol de las mujeres en la historia, entre otras (Dominella, 2019: s. p.). Incluso, hay comunidades en las que se han propuesto como objetivo recuperar los idiomas de las familias, principalmente las que provienen de pueblos originarios o lenguas maternas de los migrantes. Sara, una de las integrantes del colectivo, comparte:

Durante décadas, hubo idiomas que han sido silenciados por las instituciones y por las mismas personas que hablaban en quecha, en guaraní, y no las contrataban en ningún trabajo o las discriminaban. En los centros educativos de adultos, les pedimos que digan recetas, o que se digan algo entre sí quienes hablan el mismo idioma y después nos cuenten a nosotros qué se dijeron. Es reivindicar la palabra como posibilidad de solidarizarse, como sentido de identidad (Dominella, 2019: s. p.).

Un espacio destinado para la intervención en una comunidad para recuperar la narración oral de la misma, como el que proponen Narradoras Sociales, puede estar abierto a todos, sin importar la edad ni el género. Este tipo de espacios contribuyen a la convivencia, al diálogo intergeneracional y a fomentar una cultura de paz.

Propuesta de modelo de intervención a través de la narración oral

Basado en algunos de los principios expuestos anteriormente propongo un modelo de intervención para cualquier tipo de grupos sociales, con un acento en aquellos que han pasado por algún tipo de experiencia traumática, ya sea objetiva o subjetiva, de acuerdo con las ideas de Žižek. Aunque esta propuesta no tiene una finalidad pedagógica he tomado como referente algunos postulados pedagógicos que ayudan a dar fundamento teórico a las actividades que se sugieren. El objetivo único es conseguir que el grupo cuente historias y se apropie de ellas. Que se narre y se cuente libremente lo que los participantes quieran contar: historias de dolor, risa, sueños, miedo, mitos, leyendas, anécdotas, algo que les pasó.

En ese sentido, la llamada “pedagogía humanista” (Ortiz, 2013: s. p.) aporta algunos elementos que pueden resultar de utilidad. Uno de los principales



apunta hacia la posición de quien coordina las actividades frente a los participantes. Debe tener apertura a las necesidades individuales y no aspirar a la implantación de un modelo único de trabajo. Esto significa que su rol debería ser más propositivo que impositivo con idea de flexibilizar las dinámicas de acuerdo con los intereses y entusiasmo de los participantes. De acuerdo con los postulados de Paulo Freire, debe considerar, entre otras cosas, las diferencias sintácticas y semánticas del lenguaje de la comunidad que espera acompañar y las propias. El suyo debe ser, más bien, un papel detonador y de acompañante en la experiencia. En este modelo interesan las historias que la comunidad pueda contarse a sí misma, con sus propios códigos lingüísticos, con sus propias herramientas narrativas. Este coordinador debe valorar el “saber de experiencia hecho” (Freire, 2011: 45) de los integrantes del grupo que está acompañando, con respeto a las diferencias culturales, al contexto y una crítica a la “invasión cultural” (Freire, 2011: 63).

En el caso de los participantes, parto del principio de que cada persona tiene historias qué contar y tiene interiorizadas herramientas comunicativas para seducir a quien lo escucha. Lo que se busca con ellos es intervenir en lo que Freire reconoce como la “cultura del silencio”, a veces impuesta por los medios electrónicos de comunicación, algún acontecimiento violento o por las causas estructurales de la marginación/opresión a la que están sometidos los integrantes de determinado grupo social para modificar una narrativa de enojo o temor por una que les brinde confianza y esperanza. En *Pedagogía de la esperanza*, Freire refiere a que en cada persona hay esperanza y que esta es una “necesidad ontológica” que necesita de la práctica “para volverse historia concreta” (Freire, 2011: 25), no la desesperanza y desesperación. Para este pedagogo, conocer la trama en que se gesta el sufrimiento podría ser suficiente para sepultarlo:

Cargamos con nosotros la memoria de muchas tramas, el cuerpo mojado de nuestra historia, de nuestra cultura; la memoria, a veces difusa, a veces nítida, clara, de calles de la infancia, de la adolescencia; el recuerdo de algo distante que de repente se destaca nítido frente a nosotros, en nosotros, un gesto tímido, la mano que se estrechó, la sonrisa que se perdió en un tiempo de incomprensiones, una frase, una pura frase posiblemente ya olvidada por quien la dijo, una palabra por mucho tiempo ensayada y jamás dicha, ahogada siempre en la inhibición en el miedo de ser rechazado que, al implicar falta de confianza en nosotros mismos, significa también la negación del riesgo (Freire, 2011: 50).

Freire reconoce, además, una “riqueza simbólica” (Freire, 2011: 90) en el habla de los trabajadores y trabajadoras urbanas y sociales, una forma de lenguaje metafórico que vale la pena recuperar sin imposiciones externas. Se expone, aquí, este ejercicio de convivencia física en el que pueda aflorar la palabra oral como una manera de promover el diálogo, la memoria colectiva y la imaginación entre los participantes experimentados. El coordinador o facilitador debe asumirse como acompañante y objeto de escucha para esa comunidad, ya que “subestimar



la sabiduría que resulta necesariamente de la experiencia sociocultural es al mismo tiempo un error científico y expresión inequívoca de la presencia de una ideología elitista” (Freire, 2011: 109); para Freire, el respeto al saber popular implica también el respeto al contexto cultural, fundamental para el tipo de ejercicio narrativo que aquí se sugiere, ya que “si queremos trabajar *con* el pueblo, y no *para* él, debemos conocer su Juego” (Freire, 2011: 159) y en ello hay coincidencias con la idea de Francisco Garzón Céspedes de pensar la narración oral *con* el ‘otro’ y no *para* el ‘otro’ mencionada al principio de este texto.

Tabla 1. Tres dimensiones para la intervención a través de la narración oral

Dimensiones	Principios
Concepción de la actividad grupal	Énfasis en la experiencia personal Flexibilidad Métodos dinámicos y participativos
Concepción del rol del coordinador	Enfocado a la orientación Papel activo, creador, investigador y experimentador Estímulo a la participación individual en función de los intereses del grupo Flexible y espontáneo
Concepción del rol del participante	Sujeto activo Abierto a la exploración creativa Dispuesto a la interacción con los otros Implicación y compromiso

Fuente: elaboración propia, basada en la propuesta de Ortiz Ocaña, Alexander (2013). *Modelos pedagógicos y teorías del aprendizaje*. Ediciones de la U: Bogotá.

En un trabajo de intervención por medio de la narración oral para cualquier comunidad, lo que se debe buscar, en primera instancia, es un espacio en el que los participantes puedan expresar con libertad y en un ambiente de respeto su sentir y sientan confianza para hacerlo. Este tipo de intervenciones son fundamentales para contribuir a crear comunidad en estos grupos porque “la narrativa social desde la oralidad expone condiciones ontológicas, éticas y estéticas que fortalecen la solidaridad y los valores sociales” (Figueroa, 2019: 31).

Convocar a los miembros del grupo y hacerlos que expresen sus experiencias es uno de los momentos más importantes. Para el coordinador, acceder a estos grupos sociales suele ser una tarea complicada, porque en la mayoría de ellos suele haber desconfianzas, miedos, dudas, entre otros. Lo ideal es encontrar un agente dentro de la comunidad que se vuelva aliado de quien pretende detonar la intervención. Esta persona será quien ayude no sólo a reunir, sino a brindar confianza sobre quién estará al frente de las sesiones. Idealmente, la convocatoria debería hacerse de boca a boca, es decir, que cada uno de los participantes se sienta



personalmente invitado a las sesiones. Otra opción es la promoción a través de carteles o eventos públicos, como las misas dominicales. Quienes respondan al llamado deben llegar con absoluta libertad, sin presiones de ningún tipo.

Durante las sesiones se debe fomentar la libre participación, la libertad de expresión y la escucha respetuosa por parte de todos. A través de los talleres de actividades escénicas y de narración oral que he ofrecido en diferentes tipos de comunidades, he llegado a la conclusión de que, en estos espacios, la confianza es el valor más importante y lo que soporta todo el trabajo, siendo el coordinador quien la fomenta, así como el respeto entre los participantes. Es muy difícil que la creatividad aflore en un ambiente tenso o donde no se le presta atención a quien está compartiendo su experiencia. El grupo, además, debe estar abierto a la participación de cualquier tipo de personas, sin importar su género o edad. De acuerdo con Alejandra Díaz y Zulema Acosta, quienes han desarrollado una propuesta didáctica para realizar actividades teatrales desde la comunidad, el diálogo intergeneracional permite que en la dinámica existan participantes de diferentes rangos de edad, lo que implica un intercambio de saberes, además de que podría propiciar la ayuda mutua y recíproca. Sugieren que se fomente la “escucha activa” en la comunidad, para desarrollar una sensibilidad corporal y vocal. Ello:

Implica concentrar nuestra atención de manera multisensorial (no sólo con el oído), en la que nuestros pensamientos, nuestras ideas y nuestros afectos se ven inmersos; permite que empaticemos con el otro: ponerse en su lugar; lo cual favorece el diálogo y por ende la comunicación entre los individuos (Díaz y Acosta, 2019: 22).

Para conseguirlo, Díaz y Acosta proponen que se tenga apertura a las palabras de todos y cada uno de los participantes, sin prejuicios ni discriminación. La participación de cada uno de los miembros de la comunidad debe ser igual de valiosa para todos. Lo que se pretende alcanzar –y aquí retomo las ideas de Augusto Boal, dramaturgo, director de teatro y creador del método Teatro del Oprimido, en Brasil, quien realizó un valioso trabajo de intervención escénica para la transformación social– es la empatía entre los participantes, la cual, de acuerdo con Boal no es un valor estético, sino “apenas uno de los mecanismos del ritual dramático” (Boal, 2018: 96) que aquí adquiere un valor fundamental para la comunidad porque implica el estar “con” el ‘otro’, conocerlo y conocerse todos los participantes a través de las historias narradas.



Tabla 2. Propuesta de desarrollo para cada sesión.

Fases de la sesión	Actividades sugeridas	Objetivo
Reconocimiento personal*	De pie o acostados boca arriba, mantener los ojos cerrados. Respiración y relajación. Percepción de las sensaciones corporales. Escucha y atención a los sonidos del entorno.	Lograr la relajación y disposición del cuerpo y mente al trabajo durante la sesión.
Relacionamiento con el entorno*	Escuchar con atención el sonido del medio ambiente más lejano. Imitar ese sonido con la voz. Imitarlo vocalmente y con todo el cuerpo.	Reconocer la capacidad creativa a partir de los sonidos y los movimientos corporales.
Relacionamiento con los Otros*	Abrir los ojos, mientras se sigue imitando el sonido lejano con voz y cuerpo. Caminar por el espacio, haciendo el sonido y el movimiento, y buscar el contacto visual con los demás. A través del sonido y del movimiento encontrados, tratar de establecer algún tipo de diálogo, por parejas.	Establecer un vínculo con el Otro a través del contacto visual y la percepción de sus acciones físicas.
Creatividad por pares*	Cada uno de los participantes deberá llevar algún objeto significativo a cada sesión (pueden ser fotografías, objetos, su juguete de la infancia...) Por parejas, los participantes se cuentan entre sí por qué el objeto que llevó le resulta significativo. Cambio de parejas y cada uno cuenta a su nueva pareja alguna anécdota muy breve que les sucedió cuando eran niños.	Comenzar a despertar la memoria narrativa y lograr confianza al contar historias.
Narración oral individual	Este espacio queda abierto a que los miembros de la comunidad cuenten alguna historia de manera voluntaria, pueden ser cuentos, leyendas, sueños, anécdotas del pasado... El tema puede ser libre o puede ser definido con anterioridad. La sugerencia es que todos se sienten en círculos y escuchen con atención a quien está contando. En esta fase se recomienda insistir en que el narrador busque emocionar a su público a través de lo que va contando y que, en todo momento, mire a los participantes a los ojos.	Conocer las historias propias de cada integrante del grupo y que éste explore maneras de emocionar a quien lo está escuchando.



Compartir experiencias	Esta fase es la conclusión de la sesión. La idea es que todos participen y cuenten al grupo cómo vivieron la sesión y qué los motivó más.	
------------------------	---	--

*Estas actividades pueden ser variables, según la sugerencia y creatividad del coordinador y los participantes, pero la intención es que no sean complejas y resulten posibles para todos los participantes.

**En las fases I, II y III, se recomienda proponer actividades en las que se eviten las palabras habladas. En un principio, el coordinador puede sugerir variaciones a las actividades que aquí se exponen, aunque debe ir buscando que el grupo proponga sus propias actividades, de manera que respondan a las fases que aquí se sugieren.

Fuente: elaboración propia.

El coordinador del ejercicio de narración oral debe estar consciente de que podría enfrentarse a dificultades. Ana Padovani refiere que, en cárceles, por ejemplo, los hombres suelen mostrar mayores inhibiciones que las mujeres, “aunque pueden llegar a contar sus historias personales” (Padovani, 2014: s. p.). En los centros geriátricos, una de las mayores dificultades es la pérdida de audición y visión de los participantes como público (Padovani, 2014: s. p.), lo que empobrece la atención. No obstante, resulta en una actividad con altas posibilidades de integración entre la comunidad de ancianos. En este último caso, una de las posibilidades es la de formar adultos mayores para que narren cuentos a los niños. Un ejemplo de ello se encuentra en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) donde existe el programa “Abuelos lectores y cuentacuentos”, que ha tenido una buena aceptación entre la población adulta mayor; algunos de ellos, incluso, han desarrollado sus propios proyectos narrativos. Además, esta actividad puede brindar grandes beneficios a esta comunidad específica, como el entrenamiento de la memoria, la imaginación y la elocución; asimismo, permite “rescatar la sabiduría que supone el transcurso de la vida, contribuir a forjar una ‘sociedad con raíces’, y favorecer las relaciones intergeneracionales en la medida en que el cuento actúa como un puente entre niños y ancianos” (Padovani, 2014: s. p.).

Se recomienda que las sesiones sean recurrentes y que, en cada una de ellas, después de la segunda o la tercera, el grupo comience a hacerse responsable de proponer las actividades de cada sesión, porque el mayor interés es que la comunidad encuentre su propio espacio de contacto, confianza y comunicación permanente y autogestivo. La figura del coordinador externo deberá ser cada vez menos necesaria y se recomienda que, en las primeras tres sesiones, vaya explicando a los participantes el objetivo de cada una de las fases de la experiencia para que el grupo las pueda entender, asimilar y replicar con sus propios recursos creativos.



Conclusiones

De manera natural, los seres humanos nos contamos historias; debido a ello, la mayoría tenemos interiorizadas estrategias para la comunicación en un sentido narrativo, aunque no solemos estar conscientes de ellas. Somos seres narrativos, llegamos al mundo y somos recibidos en el lenguaje de los otros; nuestra existencia es narrada por otros antes de que nosotros seamos capaces de formular una propia. Así, la narración no es un acto individual, sino social, siempre nos cuentan y contamos a 'otro' nuestras vivencias individuales o lo que les sucede a otros seres humanos por varias razones: para entretener, para explicar o para transmitir conocimiento o valores de la comunidad a la que pertenecemos, entre otras. La narración oral es una de las maneras más antiguas para contar relatos populares, es casi tan antigua como el lenguaje mismo. Este acto despierta la imaginación y la creatividad, fortalece los lazos entre los seres humanos y nos hace explicar-nos el mundo que nos rodea y nuestra posición en él. Además, nos da un sentido de pertenencia a determinado grupo. En este trabajo he introducido el concepto intención narrativa porque en el acto de contar historias, hay algo más que solo comunicar una historia o una experiencia determinada: el que narra pone delante suyo al 'otro' no únicamente como sujeto de escucha, sino como estímulo fundamental para que el relato cobre significación y se transforme de acuerdo con las reacciones del oyente. Es en esta interacción que se crea una relación única a través del relato, el cual, a su vez, también se ve afectado por el vínculo entre el narrador y el oyente. Es precisamente por esta razón que ubico el acto de narrar en presencia viva en el marco de las artes escénicas. También sostengo que este acto de contar y de escuchar historias, en vivo, es transformador para quienes intervienen en él. Este momento, además, es efímero e irrepetible, donde la palabra viva activa el imaginario social y personal. Este ejercicio se vuelve aún más necesario y significativo en comunidades que han padecido algún tipo de experiencia traumática o violencia. Una experiencia que, una vez que ocurre, parece dominar la narrativa de la comunidad y mantenerla en una especie de bucle discursivo que gira en torno al acontecimiento vivido.

He propuesto, por lo mismo, un modelo de intervención para grupos sociales con intención de restaurar la memoria colectiva y que el propio grupo encuentre, en su relación con los 'otros', un espacio que lo dote de nuevos horizontes y maneras de mirarse a sí mismo en su propia historia. En este ejercicio, la figura del coordinador resulta fundamental porque debe ser quien, en primer lugar, propicie el encuentro, genere confianza en el grupo y ayude a que el espacio se vuelva autogestivo por los mismos participantes. Lo que se busca es que sea la propia comunidad quien cuente sus metáforas e historias del pasado y se las cuente a sí misma para activar el recuerdo colectivo y cambiar la narrativa de miedo u opresión en una que le resulte más esperanzadora, por un lado, pero también la de transgredir y recuperar sentidos antiguos, pero sobre todo, la posi-



bilidad de recontar su historia de otra manera o de un modo en que la comunidad crea que debió haber ocurrido. ☸

Referencias

- ARDILA VIVIESCAS, J. (2012). *Narración oral de cuentos comunitaria y escénica crítica como herramienta de intervención social*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide (tesis doctoral).
- BENJAMIN, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus Santillana.
- BEUCHOT, M. (2013). *Historia de la filosofía del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica (versión electrónica).
- BOAL, A. (2018). *Teatro del oprimido*. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- CAMPOS SANTELICES, A. (2010). *Violencia social*. San José de Costa Rica: EUNED-ILANUD
- DAVIS, J. (2002). "Narrative and Social Movements: The Power of Stories". En: Davis, Joseph E. (editor). *Stories of Change: Narrative and Social Movements*. Nueva York: State University of New York Press.
- DÍAZ, A. y Z. ACOSTA (2019). *Teatro desde la comunidad. Una propuesta didáctica*. México: Córdor.
- DOMINELLA, M. (2019). "Diez años de cuentos y encuentros", *La Pulseada*. Recuperado de http://www.lapulseada.com.ar/diez-anos-de-cuentos-y-encuentros/?fbclid=IwAR31xn3rUI0E_0fpbH0U35XtBTYnySx-11Qst4gzLR2P9-Dy5zkhdAKJz1os
- FIGUEROA, D. (2019). *La narración oral de las comunidades mazahuas del Estado de México. Narrativa de la percepción del entorno natural y sobrenatural*. Toluca: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México / Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas del Estado de México.
- FREIRE, P. (2011). *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- GARZÓN, F. (1995). "Oralidad, narración oral y narración oral escénica". En: *Latin American Theatre Review*.
- GÓMEZ PELLÓN, E., et al (1999). *Tradición oral*. Santander: Universidad de Cantabria.



- MONTOYA, R. (s. a.). «No hay nada peor para un cómico que los prejuicios y la censura», dice Roberto Benigni. Recuperado de <https://vidaesbenigni.es.tl/Entrevista-con-el-director.htm>
- NAVARRO MATEO, M. (1997). “La narración de la violencia”. En: *Asparkia*, Núm. VIII.
- ORTIZ OCAÑA, A. (2013). *Modelos pedagógicos y teorías del aprendizaje*. Bogotá: Ediciones de la U.
- PADOVANI, A. (2014). *Escenarios de la narración oral. Transmisión y prácticas*. Buenos Aires: Paidós (versión electrónica).
- RICOEUR, P. (2003). *Tiempo y Narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- TREJO, J. (2020). *Vigencia de la narración oral escénica de Francisco Garzón Céspedes*. México: Enero Once.
- RODRÍGUEZ, T. (2006). *Vox Populi: Apuntes sobre la voz humana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (2003). “La violencia en las relaciones y sus consecuencias. La perspectiva sociohistórica”. En: *Documentación social*. Núm. 131.
- SELBIN, E. (2012). *El poder del relato. Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires: InterZona.
- ŽIŽEK, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.





Gestión y estudios culturales: un encuentro posible, un desafío permanente

Management and Cultural Studies:
A possible encounter, a permanent challenge

Ahtziri Molina Roldán

Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0001-6722-4787>

clamorales@uv.mx

Recibido: 30 de julio de 2020

Aprobado: 5 de diciembre de 2020

Resumen

Los estudios culturales buscan incomodar y ser políticamente incorrectos, pues al aplicar sus principios generan registros, memorias, testimonios y organización social de las comunidades con las que se trabaja, las cuales mayormente son grupos subalternos en condiciones precarias. Uno de sus elementos de trabajo más importante es evidenciar que todas las relaciones sociales son relaciones de poder. Por su parte, la gestión cultural es una disciplina en construcción la cual transita entre su pasado como conjunto de estrategias de promoción y planeación de actividades culturales, y un corpus de conocimiento que busca establecerse como fuente y espacio de reflexión y acción sobre lo cultural. Epistemológicamente, los estudios y la gestión culturales se encuentran en antípodas. Sin embargo, el cruce entre los principios de estos dos modos de comprender y acercarse a la discusión de la(s) cultura(s) y lo cultural es deseable y posible. Este artículo reflexiona sobre los posibles puntos de confluencia entre estos dos constructos de conocimiento y acción que pueden hacer viable un trabajo más consciente, más comprometido y también más respetuoso de las comunidades con las que se trabaja desde la gestión cultural.

Palabras clave: gestión cultural, política, estudios culturales.

Abstract

The Cultural Studies try to incommode, to be politically incorrect, as, when they apply their principles, they generate registers, memories, testimonies and social organization of the communities they work with. Such communities generally are subaltern groups in precarious conditions. One of the main claims of the Cultural Studies is that all human relations are relations of power. On the other hand, the cultural management is an academic discipline in construction, which is going through a process of being thought as an instrument for the generation of cultural activities, to become a corpus of knowledge that wants to establish their knowledge as source and space of reflection and action about culture(s) and “the cultural”.

Epistemologically speaking, the cultural studies and the cultural management are in the opposite poles of the cultural spectrum, however, a crossroads is not only possible but desirable among the principles and potentials of these bodies of knowledge to understand and approach to the cultural discussion and action.

This article goes about the possible confluences between these two knowledge and actions bodies to propose a more conscious, and committed work, as well as more respectful of the communities the cultural management works with.

Keywords: cultural management, politics, cultural studies.

Introducción

En América Latina, las lecturas de los fenómenos culturales han tomado múltiples aristas. De esta manera, dar cuenta del campo cultural en esta región, o cada uno de sus países, nos conduce a visibilizar las miradas que, desde diferentes perspectivas teóricas-metodológicas e incluso ideológicas, se enfocan en problemas y situaciones diversas. Desde el campo académico, existen infinidad de estudios sobre la sustentabilidad o desarrollo (Mato, 2003; Throsby, 2008), globalización o multiculturalismo (Appadurai, 1991; García, 2005; Arizpe, 2006; Lins, 2009), las formas de gestionar y ejecutar lo cultural desde las políticas locales, regionales o la participación de la sociedad civil (García, 1987; Lacarrieu, 2004; Yúdice, 2002; Yañez 2013), los gestores y las gestoras culturales y los públicos (Elía, 2006; Mariscal, 2010; Molina 2010, Vich 2013), por nombrar algunos.

Si bien estos trabajos se pueden encaminar en sentidos y objetivos diversos, todos coinciden en la constante necesidad de reconfiguración de la noción de cultura, en función de las cambiantes realidades y de los actores sociales involucrados, enmarcados siempre en contextos específicos. Sin embargo, no es intención de este artículo abordar históricamente “lo cultural”, ni disertar sobre los preceptos de las distintas disciplinas que hoy cavilan esto. El presente texto reflexiona la relación teórica-práctica de las interacciones en el campo cultural entre de la gestión y la lectura que se hace de los acontecimientos y contextos a través de las lentes de los estudios culturales y los posibles beneficios que podrían tener. Se pretende aportar herramientas para el análisis y la posible instrumentación eventual de caminos que denoten las complejidades, vueltas e incluso trampas que presenta el hacer y que-hacer cultural. De esta manera, se busca comprender los distintos caminos que la gestión cultural comprende actualmente y que dan cuenta de la complejidad de su entendimiento sobre la cultura y lo cultural.

Vale la pena comenzar mencionando que Crespo (2003) afirma que la cultura es instrumental y que puede favorecer un crecimiento rápido o ser un obstáculo para él. Es un medio *al servicio de* la promoción y el sustento del *desarrollo* económico y social. Da sentido a nuestra existencia. Funciona como herramienta para alcanzar objetivos colectivos, como la conservación del ambiente, la preservación de los valores familiares o civiles de la sociedad, entre otros. Vincula a individuos, colectivos y a estos con su medio; sirve de vehículo expresar nuestras representaciones del mundo. En ese sentido, se considera que los gobiernos y grupos hegemónicos ha usado lo cultural como instrumento a lo largo de la historia de Latino América. Esto se observa ampliamente en la creación de políticas culturales que permiten generar lecturas a modo para la creación de la nación.

La identificación de las políticas culturales como herramientas de lectura del sector cultural ha sido reconocido hace mucho tiempo, los trabajos de



García Canclini (1987), Nivón (2006) y Martinell (2008), se encuentran entre los más significativos. Sin embargo, aquí se pretende pensar las políticas como instrumentos que en marcha lo cultural y lo político, así como dar herramientas teóricas para una conformación sistemática y consciente, más cercana a las comunidades, para fomentar el desarrollo de políticas culturales *ad hoc* a las vidas comunitarias.

Ante estas afirmaciones, se propone explicar “la cultura” como un proceso dinámico y flexible que lleve a problematizar el campo de “lo cultural”, en paralelo a identificar y (re)construir la tarea de los diferentes actores que participan. De la misma forma, los nuevos modelos de interacción que se van (re)configurando en este devenir plantean la necesidad de dar cuenta de la compleja red entre la sociedad, la iniciativa privada y el estado. En estos cruces, si bien, se anhela una coordinación y trabajo conjunto entre los distintos actores sociales, también existen divergencias y disidencias en los modos de conceptualizar los sentidos del trabajo en cultura.

En este contexto, y desde una mirada teórica-metodológica crítica, nos centraremos en identificar y sistematizar las nociones principales que sostiene tanto la gestión como los estudios culturales. La primera se ha centrado históricamente en generar acciones culturales y proponer políticas que para su aplicación y ha tendido a desarrollar enfoques más pragmáticos, lo cual se puede identificar como intervención, aunque no siempre es el caso. Por otra parte, los estudios culturales se han interesado en reflexiones teórico-críticas que permiten ampliar la mirada de lo que se entiende por cultura. A partir de la mención de ejemplos, se planea identificar las divergencias y confluencias entre ambos enfoques, con la finalidad de identificar las capacidades y limitaciones de ambas perspectivas en el análisis de las problemáticas de la labor cultural y los sentidos que le otorgan los diferentes actores.

Marco conceptual

Gestión cultural

La Gestión cultural se construyó en el marco de las transformaciones vinculadas al campo artístico-cultural en América Latina. Esto se ha gestado con muchas complejidades desde mediados de la década del 80 del siglo pasado hasta la actualidad. Tal noción respondió a la necesidad de profesionalizar a los hasta entonces promotores, cronistas, activistas, entusiastas, profesores, antropólogos y demás profesionales que trabajaban en museos, organización de festivales, casas de cultura, entre otras actividades semejantes. Sin embargo, esta idea se ha modificado a lo largo de sus escasos cuarenta años de existencia. La lectura inicial fue que las y los gestores necesitaban (y necesitan) trabajar con la “emergencia”



en situaciones concretas, de la mano de instituciones formadoras que no han acabado de (trans)formarse, y reproducen “modelos” de gestión “importados” (EU, Francia, España, etcétera) con algunos cuestionamientos e incipiente construcción de conocimientos locales (Bustamante, Yáñez y Mariscal, 2016; Mariscal, 2015). De esta forma, las tensiones de cada nación con los modelos imperantes de cultura y sus políticas culturales suelen darse en espacios “por fuera” del propio campo de la gestión cultural.

A la postre, ante el crecimiento del sector y los sus actores, así como la forma de llevar a cabo esta tarea, configuran hegemonías que complejizan la cotidianidad y los requerimientos a la hora de *hacer gestión*: conocimientos generales de disciplinas tradicionales (administración, arte, etcétera) en sintonía con las estrechas relaciones que muestra el campo; saberes específicos y diversas formas y elementos para llevar a cabo la gestión cultural desde modelos “definidos” que se modifican constantemente en la práctica. Entre los modelos identificables, (García y Yáñez (2013:191) señalan los perfiles gerencial, institucional y comunitario como aquellos que tienen distintas metas, involucran a diferentes actores y, sobre todo, tiene diferentes modos de integrarse.

Por su parte, Mariscal (2015) reconoce tres modos de construir la gestión cultural en América Latina. Por una parte, como encargo social en el caso de mayordomías, voluntariados, entre otros. Por otra, como profesión credencializada por las instituciones de educación superior. Y finalmente, como campo académico en construcción que busca conocer y mejorar tanto las formas de gestión cultural vigentes, como aquellas en desarrollo. El autor refiere que actualmente la gestión cultural continúa abrevando de otras disciplinas académicas para generar su propio corpus de conocimiento, pero con suficiente apertura para interpretar, construir o intervenir en distintos espacios culturales. De cualquier manera, el campo hoy se reconoce como interdisciplinar, pues, para su funcionamiento y existencia, bebe de múltiples fuentes que incluyen la administración, psicología y trabajo social, antropología, por mencionar a algunas de estas.

Cabe mencionar que la base operativa de la gestión cultural son las acciones culturales. Estas se encuentran plasmadas en proyectos, programas, planes y políticas, por lo que es así como las propuestas de la gestión cultural son instrumentadas y realizadas. Dado que los trabajos de gestión pueden ser propuestos por agentes individuales, privados o públicos existen distintos objetivos y niveles de alcance como posibilidades de realización.

Las y los gestores culturales tiene entre sus “responsabilidades” dirigir a los sujetos y proyectos culturales hacia caminos de encuentro inclusivos. Lo que a partir de la década de los 80 en nuestra región se dio en llamar la “democratización cultural” ha quedado en la mano de estos y estas profesionales. El



trabajo que antes era realizado por promotores culturales gubernamentales, ahora se aborda desde múltiples frentes con perfiles especializados en gestión cultural. Así, caben tanto emprendedores culturales, gestores comunitarios como curadores, por mencionar a algunos.

En ese contexto, la importancia de los espacios formativos radica justamente en cómo y para qué se transmite el conocimiento elegido para la construcción de programas. Esto no es una selección simple ni ingenua, sino si “política” y consciente de las y los profesionales que se “desean” en determinados momentos y lugares. De manera significativa, el vínculo reflexivo entre desarrollo y cultura pareciera no ser uno de los ejes principales de los contenidos de las y los profesionales. La pregunta sobre cómo hacer visible lo invisible en nuestros pueblos (opresión regional y desigualdad social vista desde una diversidad de los grupos mal llamados “minorías”, como mujeres, indígenas, desempleados, entre otros.) parecieran no ser asunto de la práctica gestión cultural.

Inicialmente se planteó que los gestores culturales deberían realizar su tarea sin reflexionar acerca de cómo se configuran, incluyen, excluyen o se violentan los sujetos de carne y hueso en nombre de “lo cultural”. Es decir, realizaban únicamente la gestión a partir de directrices convencionales marcadas por las políticas culturales, diagnósticos locales, recursos existentes y demandas sociales. Sumado a lo anterior, debían ser profesionales con postura ideológica, crítica y transformadora. Ante la posibilidad de tener un gestor comprometido con su entorno, Vich menciona que los gestores deberían como los curadores en “organizar; en recolocar, en subrayar, pero también (y, sobre todo) en activar procesos de discusión pública y de cambio político” (2013, p. 135). La propuesta es que el gestor cultural y sus tareas tengan intenciones de transformación sociales, lo cual implica su participación en la construcción de la comunidad a través de la organización democrática y el establecimiento de políticas que puedan ser de mayor alcance que aquellas de animación sociocultural.

La necesidad de “gestionar” lo cultural es una respuesta a las políticas neoliberales de las últimas décadas. Por tanto, la y el gestor cultural es engendro de esta época. Ahora bien, ¿Debería cada profesional explicitar desde dónde y para qué se gestiona lo cultural? ¿O puede ser un “interventor” acrítico de su propia era? La complejidad radica justamente en las múltiples dimensiones que interpelan el campo cultural. Sin embargo, creemos que en este punto surgen otras problemáticas sociales macro que dejan al descubierto la necesidad de (re) pensar a las y los gestores como parte de un proceso político-social. ¿Por qué cada nación, región o estado forma gestores y gestoras culturales?, ¿qué se espera de ellos?, ¿quién le paga a las y los gestores?, ¿de quién dependen?, ¿es una formación que intenta “elitizar” “la” cultura o democratizarla?, ¿es posible para ellos generar trabajo autogestivo que les permita tomar decisiones propias?



Por último, sumamos las cuestiones y desafíos que representan las construcciones de las categorías, los métodos y la(s) ética(s) apropiada(s) para investigar e intervenir lo cultural. Esta imbricada red social es la que permite observar, reflexionar y explicar la gestión desde cada lugar específico y de ahí entender la complejidad social en la cual está inmersa. No se puede hablar del “gestor cultural” como grupo homogéneo porque es necesario observar su heterogeneidad, lugares de formación, espacios de quehacer cotidiano, así como la formación individual, los ámbitos de trabajo y perfiles que eligen para desarrollarse, el sentido que dan a sus acciones y los intereses propios o ajenos que ponen en juego, entre un largo etcétera. Esto, hablando de modo particular, pero la composición de la gestión cultural está formada a partir de historias particulares que han devenido en la construcción de un campo sin reconocimiento profesional hasta la última década del siglo pasado. Por ello, se debe mirar la multiplicidad de contextos, circunstancias y motivos por los cuales los individuos se identifican como gestores culturales. De igual manera, se debe observar cómo el campo y sus políticas han resultado de las circunstancias, más que de una sólida planeación.

La gestión cultural idealmente es la encargada del desarrollo de políticas culturales; sin embargo, esto no siempre sucede. Muchas veces, la construcción de estas no responde a las exigencias intereses comunitarios, sino a necesidades de poder que buscan respaldar sus decisiones y modos de actuar basados en los quehaceres simbólicos. Estos son adoptados por el estado u otros grupos que promuevan esas políticas culturales, como espejo de sus intereses de clase o algún otro referente de poder. Con la finalidad de evitar tal escenario se pone sobre la mesa la estricta necesidad de pensar durante la planeación políticas culturales enfocadas hacia el ¿Para qué?, ¿para quienes? y ¿desde dónde?

Se necesitan otras formas y miradas para investigar y gestionar “lo cultural” incorporando lo que hacen y piensan las y los artistas y funcionarios desde sus ámbitos teatrales, desde las danzas, fiestas populares, los museos, los barrios, como saberes legítimos. Para poder legitimar o no modelos y prácticas culturales inclusivas las cuales, sin duda, están en marcha en el mundo cotidiano diario. Sin embargo, aún no son asibles ni han sido documentadas ampliamente para darnos una visión más amplia de cómo se mueve la gestión cultural hoy y cómo se ha complejizado y ganado terreno en diversos ámbitos de la vida cotidiana.

Por lo tanto, este artículo reconoce a la gestión cultural y la define como el cuerpo de conocimientos, prácticas y procesos culturales que busca planear, ejecutar y evaluar acciones culturales en diversos espacios sociales como lo son el sector público, privado y comunitario, con vistas a participar en la construcción de ambientes sociales creativos, pacíficos, incluyentes, sustentables y sostenibles. Esta visión de la gestión cultural (elaborada en 2020) dista mucho de los escuetos preceptos iniciales, donde se menciona que la gestión cultural tendría



que ser una respuesta profesional al trabajo cultural al servicio del desarrollo humano. En estas condiciones se encuentra que está en una mejor posición de diálogo y colaboración con los estudios culturales.

Estudios culturales

Los estudios culturales contruidos sobre las bases de la escuela de Birmingham se caracterizan por tener posturas epistemológicas que buscan cuestionar –e incluso incomodar– el espacio sociopolítico y académico en los cuales se desarrollan. Desde entonces, en América Latina existen varios países en los que se han desarrollado importantes esfuerzos en los planteamientos de los estudios culturales. A veces tienen fundamento en lo planteado en la academia angloamericana, en otras ocasiones, los caminos de conocimiento han tomado direcciones propias, buscando su voz en respuesta a sus territorios y contextos. Tales son los casos de Colombia, Perú, Brasil, Ecuador, Argentina y en menor medida México. Para este análisis se retoman algunos elementos de los estudios culturales anglosajones, pero la mayor parte de los elementos que se aducen provienen del conocimiento generado en nuestro continente.

Restrepo (2012) apunta cuatro elementos fundamentales para enmarcar el trabajo de los estudios culturales: “la imbricación de lo cultural y las relaciones de poder, su enfoque transdisciplinario, su explícita vocación política y su contextualismo radical” (p. 135). Estos parten del último punto, es decir, consideran primordial privilegiar el espacio y tiempo donde se desarrolla el fenómeno a estudiar. De este modo, se evita caer en generalizaciones, pues, se parte de que cada comunidad y momento tiene sus particularidades y a eso responde su comportamiento. Se genera una aproximación entre lo local y lo global que permite situar la problemática a diferentes niveles de lectura e interpretación, pero que sobre todo apela a la intervención local.

Otro de los preceptos de los estudios culturales es que el investigador que revisa una realidad debe de asumir una postura personal y académica específica ante el fenómeno y así establecerlo. Con esto, se plantea un código ético del investigador adquiriendo un compromiso con las comunidades estudiadas, así como con el manejo de la información. Además, se basan en el construccionismo, el cual tiene como centro la suma de elementos de que suceden en el ambiente, así como la comprensión de los fenómenos a través de elementos que provienen de distintas disciplinas académicas. Con esto, la multidisciplina, en ocasiones interdisciplina e incluso transdisciplina, cobra un papel fundamental en la lectura de la realidad y complejiza su interpretación. Agregar los elementos implica primero haber deconstruido el objeto de estudio y ser capaz de medir y conocer sus alcances y debilidades.



Al asumir que la construcción del conocimiento es un acto político, toman una mirada sociopolítica específica desde la cual se detienen y miran el mundo. Ambos elementos deben de ser tomados en cuenta cuando se construye la interpretación social del fenómeno. La identificación social de tales elementos es vital para incluir en el estudio la posibilidad de la transformación. Se debe de asumir, según Grossberg (2009), que “[...] traer la caótica y dolorosa realidad del poder —como funciona afuera (pero también dentro) de la academia— a la práctica académica, sin reducirla por ello a la lógica de la academia” (p.37).

Al plantearse posturas políticas determinadas y elegir miradas desde las que se reporta la realidad, los estudios culturales han dado voz (no únicamente, pero sí enfáticamente) a las lecturas del mundo de grupos sociales que se plantean en la periferia, más allá de los discursos dominantes. Es decir, se confrontan los principios hegemónicos. Así, se encuentran con frecuencia relatos desde el grupo social, las etnias, grupos etarios, género, minorías, entre otros. Del mismo modo, esta postura política también implica que el trabajo impulsado está altamente relacionado con la posibilidad y necesidad de generar investigación-acción que tenga efectos directos sobre la población con la cual se estudia y trabaja.

El trabajo desde estas perspectivas nos ha proporcionado muchas aperturas y flexibilidades metodológicas-epistemológicas, pero también nos presentan grandes complejidades a la hora de enmarcarnos en ella, ya que se cuestionan los cimientos del conocimiento académico, así como a quien lo crea. Esta mirada visibiliza y cuestiona las posturas políticas y sociales de quienes construyen conocimiento y las posiciones sociales desde donde lo hacen. En breve, cuestiona la objetividad científica y la reviste de todos los tintes y subjetividades propias de la vida humana cotidiana. La identificación de las posiciones de cada actor social en un interés dado es básica para una mejor comprensión, más completa e integradora de las comunidades.

Estos estudios fueron decisivos para la reestructuración teórica-metodológica (Hall, 2010) aunque, a su pesar, el enfoque sería interpelado permanentemente por las múltiples disputas y tensiones dentro de su propio campo como fuera de este. Por tanto, dicha situación genera gran dificultad a la hora establecer las características que lo hacen único dentro del amplio abanico de los diversos enfoques humanos, culturales o sociales del campo académico, los cuales se han ganado sus reconocimientos como tales.

La causa de esto era el enfoque no centrado en la realidad, la existencia humana o el saber, sino en entender y comprender las formas de la realidad misma y cómo nosotros y nosotras nos vinculamos con ella. Es decir, entender cómo esas relaciones son construcciones contingentes que están complejamente ligadas con la organización de la cultura y el poder. Al poner en tensión conoci-



miento existente antes desligado, ahora se interpreta lo cultural desde espacios más amplios y con miradas transversales.

La característica de multidisciplinariedad, transformación y legitimación permanente que presenta este modelo de análisis, permite indagar de forma creativa, novedosa y rigurosa¹ lo cultural, la(s) política(s), la(s) resistencia(s), la(s) negociación(es), la(s) lucha(s) y la(s) transformación(es) internas y externas donde toman voz las personas de carne y hueso en los contextos donde surgen, desarrollan y transforman desde una lógica disruptiva. Por tanto, superponer nuestras observaciones y explicaciones con nociones teóricas-metodológicas que recuperan los estudios culturales nos permite caminar en la versatilidad de sus supuestos teóricos, metodológicos y epistemológicos, dándonos oportunidad para discutir, transformar y desnaturalizar ciertos modos de proceder canónicos en las ciencias sociales. Nos da acceso a delinear e imbricar lo específico de estos estudios en sus relaciones intelectuales y políticas, lo que conlleva a comprender sus diversos orígenes y articulaciones locales. En otras palabras, su propio cristalizar y explicar sus propios contextos. La objetividad justamente está dada (y esto incómoda a ciertos espacios del ámbito académico) en reconocer la pasión, la emoción, lo político, esto es, lo humano de nuestra subjetividad (Grossberg, 2010).

Desde esta mirada, se considera que reflexionar acerca de lo cultural nos permite acceder “[...] a la vida como es vivida, en tanto se desarrolla en un contexto moral e histórico particular; nos dice qué se sentía estar vivo en cierta época y lugar” (Grossberg, 2010: 22). En otras palabras, la politización de la cultura (Wright, 1998) nos da amplitud para (re)producir cómo vivimos una época junto a la visibilización de la (re)construcción de las relaciones de poder sociales, económicas, de género y etarias. A la misma vez, nos permite dar cuenta de cómo estas son resistidas, tensionadas, negociadas y modificadas desde los diferentes actores sociales.

Siguiendo a Susan Wright: “La ‘cultura’ tanto en sus viejos como nuevos sentidos ha sido introducida en muchos nuevos dominios en los 80 y los 90, incluyendo racismo cultural y multiculturalismo, cultura corporativa y cultura y desarrollo.” (1998: 139). Por lo tanto, las mal llamadas minorías que han sido tradicional y sistemáticamente excluidas, como las mujeres, niños, jóvenes e indígenas, tienen en la mirada de los estudios culturales una mayor posibilidad de ser escuchados y más aún de generar un posicionamiento propio.

1 Acordamos con Lawrence Grossberg que los estudios culturales “[...] tienen como objetivo principal producir el mejor conocimiento posible utilizando las herramientas más sofisticadas que permitan resolver cuestiones específicas sobre la organización del poder en la vida social.” (2010: 56). Justamente el rigor se construye en esa relación comprometida entre la argumentación y la explicación intelectual, la investigación empírica y la necesidad de un método multidisciplinar (escuelas clásicas tradicionales y novedosas) desde donde el investigador no pierda de vista su compromiso político reconociendo que siempre se produce y se utiliza al servicio de cuestiones políticas sea explícito o no (Grossberg, 2010).



Ante esta complejidad metodológica-epistemológica, por un lado, se observa que estos debates actuales en las ciencias sociales deben abordar los problemas “del otro” desde una visión histórica y crítica. La misma debe (re) construir las imposiciones, negociaciones, resistencias y luchas de cómo se fue (re)produciendo un poder-saber colonial, decolonial y poscolonial en contextos y grupos sociales específicos. Por otro, la necesidad de compartir, desde la labor investigativa, cómo nos encontramos interpelando nuestra propia producción metodológica-epistemológica, en la problemática específica, desde el desafío de generar conocimiento histórico, social, localizado y “humanizado”. Es decir, una teoría de la existencia social misma (Quijano, 2007)².

Así pues, con un grupo de elementos críticos que tienen carácter tanto teórico como práctico se procede a identificar convergencias o puntos de vista que, desde los estudios culturales, permitan a la gestión cultural ser más propositiva, comprensiva, crítica y cercana a las comunidades en la elaboración, desde el desarrollo de sus herramientas de trabajo y diagnósticos, hasta el planteamiento o replanteamiento de las grandes políticas nacionales que atraviesan temas nodales para el desarrollo social y económico de los pueblos como lo son los papeles que tienen los grupos subalternos. La identificación de posturas y actores sociales que colaboren del trabajo cultural y la elaboración de políticas con miradas más incluyentes de la diversidad.

Un encuentro posible, un desafío permanente

Al poner estos dos corpus de conocimiento frente a frente, hablamos de un posible encuentro desde las antípodas de cómo se entienden y construyen las nociones de cultura. Pues, donde los estudios culturales son reflexivos, incluyentes, macros y comprenden la cultura como el integrador de todo tipo de temas de la vida social, la práctica de la gestión ha sido específica, práctica y en gran medida utilitarista, incluso excluyente al generar formas de distinción de grupos y personas a partir de su elección en hábitos y consumos culturales. La relación entre estos dos cuerpos de conocimiento se ha pensado como antagónicas e incluso incompatibles por este mismo principio (Restrepo: 2012). Sin embargo, aquí se considera que la gestión puede servirse de las miradas críticas y abarcadoras de los estudios culturales para la construcción de políticas culturales y proyectos que redunden en una mayor inclusión social. Las especificidades y confluencias que presentan los estudios y la gestión cultural las podríamos sintetizar en el siguiente cuadro:

2 En este camino, el concepto de *colonialidad* abre el camino a la opción decolonial como operación epistémica que requiere la transformación del paradigma eurocéntrico del saber, del ver y del ser. Para Quijano (2007) el eurocentrismo no es un lugar geográfico sino un andamiaje histórico epistemológico. Por tanto, el desafío está dado en desarmar la globalidad de este poder.



Cuadro 1: Especificaciones de los estudios y gestión cultural

Gestión cultural	Intersección	Estudios culturales
-Visibilizan las políticas neoliberales e ideas de desarrollo en el campo cultural. -Necesitan de conocimientos específicos en términos de procedimientos, leyes y articulaciones con diferentes áreas. -Requieren la profesionalización de sus trabajadores/as. -Priman lo urgente y lo práctico. -Incorporan las lecturas de procesos creativos. -Manifiestan prácticas y sentidos socialmente construidos. -Privilegian un sentido desarrollista de la cultura. -Ponen en valor lo referido al patrimonio cultural, social, económico y político.	-Necesitan (re)definir lo que se entiende por “cultura” y “lo cultural”. -Identificar, reflexionar, comprender y evaluar códigos. -Incluyen la interdisciplinariedad. -Traducen códigos simbólicos y significantes de sus actores. -Dinamizan organizan y proyectan las prácticas socioculturales. -Revisan permanentemente su labor. -Las políticas culturales son su herramienta de trabajo más terminada.	-Considera a la cultura como un eje transversal de los aconteceres sociales y siempre conscientes de las relaciones de poder. -Suelen optar por miradas periféricas de los hechos sociales para comprender más integralmente los hechos. -(Re)construyen teorías metodológicas alternativas de carácter práctico. -Plantean la investigación-acción para el trabajo comunitario. -Buscan devolver parte del conocimiento aprendido en comunidad. -Generan sentido global/local en las relaciones e interacciones. -Piensan las políticas culturales desde ejes clave en relación a sus contextos y actores. -Identifican las posiciones de los actores y las inequidades que estas puedan generar. -Incorporan contenidos simbólicos y/o materiales para la construcción de identidades y ciudadanías culturales.

Visto de este modo, la mirada de los estudios culturales, junto con el análisis y la reflexión desde la gestión cultural se convierte en un binomio necesario para (re)pensar sus propias posibilidades y limitaciones. Dicho diálogo permitiría que las y los gestores culturales pudieran (re)definir qué entienden por “cultura” y “lo cultural” para que, desde ahí, puedan generar conocimientos nuevos sobre prácticas novedosas que no están pensadas en la idea de la cultura como algo dado y estático. Esto les permitiría pensar la cultura como un proceso, y no únicamente con un escaparate o un instrumento desarrollista hegemónico. Asimismo, generaría aperturas para identificar, reflexionar, comprender y evaluar códigos, incluir la interdisciplinariedad, traducir símbolos y significantes de diversos actores, (re)



construir sentidos a sus intervenciones, así como dinamizar, organizar y proyectar las prácticas socioculturales. Esto permitiría una práctica más consciente, informada y respetuosa en las actividades de animación sociocultural planteadas a partir de la sistematización lograda con los elementos de los estudios culturales.

Se apunta a la construcción de un conocimiento sensible desde la gestión cultural, es decir, a la posibilidad de identificar capacidades y limitaciones en la tarea como de las diversas prácticas presentes en la sociedad, localizarlas, identificarlas y darle lugar. Construirse puentes entre el estado y la sociedad civil que (re)construyan caminos que generen el lugar, el respeto y la tolerancia. Así, se convertiría en el vehículo que promueve y genera derechos a las poblaciones.

Y discutidas las razones de ser de los estudios culturales y la gestión cultural, así como habiéndolos puesto a dialogar, se encuentra que una forma básica de trabajo de los estudios culturales de incluir voces, necesidades y sentimientos generalmente excluidos en la construcción de comunidades es una práctica deseable y necesaria en los quehaceres de la gestión cultural. La desigualdad social en el continente es una constante que cada vez encuentra mecanismos de funcionamiento más refinados. Por tanto, está la emergencia de sumar voces para generar consensos y eventualmente soluciones a las diversas problemáticas, especialmente las atravesadas por los conocimientos y capitales simbólicos de las comunidades en cuestión. Por su parte, la gestión cultural, desde su ser práctico, ha desarrollado múltiples caminos para proponer, entender, participar e incluso intervenir que permitan la comunicación y aplicación de otros hábitos y formas de construir comunidad.

El profundizar esta postura y afinar instrumentos para el desarrollo de diagnósticos mediante herramientas participativas y de construcción de conocimiento colectivo de diálogo entre pares puede generar mejorar la comprensión de los males comunitarios. De igual forma, desde la comunidad se asumirían posturas para pensar y actuar. Así sucedió con las convocatorias iniciales del programa de Cultura Viva del gobierno brasileño en tiempos de Lula, donde el entonces ministro Gilberto Gil propuso que fueran las comunidades quienes propusieran sus ofertas culturales, resultando el programa en un paradigma de trabajo para todo América Latina (Rebello, 2010).

Otro tema para considerar es que la gestión cultural es resultado de políticas neoliberales que buscaban en la cultura el cuarto pilar del desarrollo. Con ello, se considera a esta como herramienta para alcanzar objetivos de sostenibilidad, sustentabilidad económica y bienestar social. Sin embargo, los beneficios de tales prácticas no siempre incluyen a las comunidades que los generan. Por ejemplo: en algunas de las prácticas de turismo cultural el beneficio no va a las comunidades que exponen sus *habitus*, prácticas y contextos, sino a grandes



operadoras turísticas. Tal fue el caso de los grandes festivales culturales promovidos por la Cruzada Nacional Contra el Hambre (CNCH) en el sexenio de Peña Nieto³, donde no se consultó sobre la oferta, ni se incluyó a productores locales como tampoco se consideró una razón específica para la realización de estos festivales (García, 2014).

En ese sentido, el papel de apoyo al subalterno de los estudios culturales en la producción del conocimiento podría arrojar aportaciones que permitan replantear el papel y posición que tienen los gestores. Esto afecta desde el momento de ejecutar sus tareas hasta la planeación de políticas culturales con visiones más amplias, menos inmediatas que aquellas postuladas desde la emergencia. Con ello, se pueden construir otras miradas para discutir en los espacios hegemónicos con razón de ser y modos alternativos de construir.

Un mal endémico de la gestión cultural como conocimiento práctico es la urgencia con la que suele realizar las cosas. Siempre está en movimiento y la adrenalina es un factor común en la apresurada construcción de la realidad. En ocasiones, el inmediatez hace que la generación del sentido sea corta, inconexa e incluso negativa para los involucrados. Por su parte, los estudios culturales, en su afán por conocer, construir memoria, conocimiento y cambiar formas de hacer pueden aportar elementos teóricos suficientemente prácticos para el proceder del gestor como para permitirle hacer registro y eventualmente reflexionar sus quehaceres cotidianos. Además, le permitiría construir de la mano de los involucrados con horizontes que incluyan a las comunidades y sus necesidades, inmediatas y a medio o incluso a largo plazo. Lo anterior, derivado de una generación de sentido que se haya construido de modo conjunto.

Esto sucedió con la publicación de las memorias del grupo comunitario de Medellín donde el grupo barrial Corporación Cultural Nuestra Gente (30 años. Ser, hacer, acontecer (2017) recoge su experiencia colectiva a través de la convocación de más de 60 voces que dan cuenta del trabajo de la organización desde distintas aristas: el trabajo del barrio, la presencia de la universidad, el ayuntamiento, los participantes de los programas, entre otros. El recorrido habla de una profunda presencia en la comunidad y del cómo han establecido relaciones con otras entidades, logrando dialogar de modo más horizontal con distintos grupos sociales a partir de la experiencia, representatividad y larga presencia en la zona. Con lo cual, reafirman su papel en la comunidad y tienen una carta de presentación de la memoria y presencia que han creado a lo largo de estos 30 años de trabajo.

3 Este fue un programa que buscó ser insignia de los primeros años de gobierno de Peña Nieto, sin embargo, fracasó estrepitosamente (García, 2014).



Por tanto, es evidente que, para ampliar la reflexión aquí planteada, será necesario invitar a los actores sociales involucrados a discutir y construir sus propias maneras de comprender el vínculo entre desarrollo y cultura, así como la validez que alcancen las acciones culturales que se desarrollan en las comunidades latinoamericanas a partir de estas concepciones. Ahora bien, habrá que profundizar en preguntas como: ¿Cuáles son las acciones culturales que la comunidad realmente desea?, ¿estas acciones contribuyen a su incorporación en las dinámicas contemporáneas de la vida nacional o incluso global?, ¿a qué precio? No se puede sortear en las investigaciones *de y acerca de* lo cultural la complejidad y especificidad de cada concepto que utilizamos, el contexto, las relaciones de poder en juego, (micro y macro) expectativas, las necesidades reales y la obligación de situar cada “gestión de lo cultural” que observamos en sus relaciones estructurales. Pero también, en sus emplazamientos locales, contradicciones, prácticas concretas, desafíos, etcétera, lo cual puede ser construido desde las políticas culturales. Algo de esto se refleja en el ejercicio del Corporativo Cultural Nuestra Gente (2017), donde los profesores, participantes, generadores de políticas emanados de la comunidad dan cuenta de ello.

La invitación y provocación es a pensar la gestión cultural como un actor social con definida y clara agencia para posibles intervenciones en la polis. De este modo, se entiende las políticas culturales como el pináculo del trabajo de la gestión cultural capaz de transformar o no las relaciones sociales existentes, dependiendo de su posición y capacidad de respuesta, a los imaginarios hegemónicos que responden en gran medida a las políticas culturales en la actualidad. El replanteamiento de los actores sociales involucrados en los distintos aspectos puede generar modelos de políticas culturales, como de diseño de proyectos más horizontales, más colaborativos que permitan pensar y, sobre todo, vivir las acciones culturales con miradas más incluyentes, participativas y que no respondan únicamente a discursos hegemónicos, sino que den cuenta de las múltiples voces que integran la nación.

Reflexiones finales

Este trabajo busca identificar puentes de conocimiento y práctica entre la gestión y los estudios culturales. Si bien, como seres humanos construimos y hacemos cultura de modo cotidiano, la construcción de prácticas asociadas a lo simbólico, así como la reflexión al respecto son motivo de análisis, desarrollo y evaluación de diversas disciplinas del conocimiento dedicadas al estudio de la cultura y sus procesos, como obviamente la antropología, la sociología, los estudios culturales y la gestión cultural. Cada una de estas disciplinas construye una visión propia y declaran que lo que sabemos acerca lo que sucede en las comunidades depende de nuestra mirada. El cruce de posturas en el siglo XXI no solo es una tendencia, sino la necesidad de construir de modos fluidos e incluyentes en respuesta a los



propios procesos socioculturales que experimentamos de la mano de la tecnología y las infinitas formas de interacción que plantean.

Así, este artículo invita a pensar en conjunto las prácticas urgentes de la gestión con las posibilidades reflexivas y críticas de los estudios culturales; también, a un llamado de atención para identificar desde dónde pensamos el quehacer cultural, qué papel asumimos y cómo construimos esos quehaceres simbólicos de los que se encarga la gestión cultural con visiones más incluyentes, más críticas, más pertinentes y con miras puestas en el futuro de las comunidades.

De este modo, existen visos para que el corpus académico de la gestión cultural, que está en construcción, tenga miradas comprometidas, haciendo que lo simbólico resulte relevante por sí mismo, más allá de su papel como herramienta al servicio de otros intereses. O, que si lo sigue siendo, al menos lo sea de modo consciente y con los ojos abiertos para los involucrados en los diversos procesos promovidos por la gestión cultural. Así, que desarrolle de modo reflexivo su quehacer cultural más allá de la urgencia de cumplir y hacer eventos. Con ello, también podrá responder a las solicitudes, necesidades de transformación o conservación de los sujetos involucrados con metodologías comprometidas y sólidas que permitan la inclusión y la autocrítica para modificar caminos cuando sea necesario.

Las políticas culturales son un medio clave para alcanzar estos objetivos. Se pueden convertir en la herramienta articuladora junto a otros temas que lleven a la construcción de sociedades más incluyentes y participativas, donde los actores, en especial aquellos que fungen como gestores culturales, se identifiquen como tomadores de decisiones y transformadores de sociedades y asuman el papel que tienen. Así, podríamos pensar los quehaceres culturales como elementos de democratización, inclusión y construcción de ciudadanía, que tanta falta nos hacen. 



Referencias

- APPADURAI, A. (1991). "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology". En: Fox, R. *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press.
- ARIZPE, L. (2006). *Retos culturales de México frente a la Globalización*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- BUSTAMANTE, U., J. MARISCAL y C. YAÑEZ (2016). *Formas y configuraciones de la gestión cultural en América Latina*. Bogotá: Universidad de Colombia. Recuperado de <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/789/2016%20Formas%20y%20configuraciones%20de%20la%20gestion%20cultural.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CORPORACIÓN CULTURAL NUESTRA GENTE. (2017). *Ser, hacer, acontecer*. Medellín, Colombia: Corporación Cultural Nuestra Gente.
- CRESCO, L. (2003). "Políticas culturales: viejas tareas, nuevos desafíos". En: *Derecho y cultura*. Vol. 9.
- ELÍA, C. (2006). "La formación profesional para la gestión y administración en el sector de la cultura argentina". En: *Primer Congreso Argentino de Cultura*. Mar del Plata.
- GARCÍA, G. (2014). *Cruzada nacional contra el hambre: un análisis de política pública*. Tesis de licenciatura. Instituto Tecnológico Autónomo de México. Ciudad de México, México.
- GARCIA, J. y C. YAÑEZ (2013). "Enfoques y tendencias de la Gestión cultural en América Latina". En: Yáñez, Carlos (editor). *Emergencias de la Gestión cultural*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.
- GARCÍA, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- GARCÍA, N. (2005). "Todos tienen cultura. ¿Quiénes pueden desarrollarla?". En: *Conferencia del Seminario sobre Cultura y Desarrollo*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- GROSSBERG, L. (2009). "El corazón de los estudios culturales. Contextualidad, construccionismo y complejidad". En: *Tabula Rasa*, Vol. X.
- GROSSBERG, L. (2010). "Pecados de los estudios culturales". En: *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra capital.



- HALL, S. (2010). “Estudios culturales y sus legados teóricos”. En: *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Envión Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar.
- LACARRIEU, M. (2004). *Gestionando la alteridad: cultura, patrimonialización y desarrollo social en la ciudad de Buenos Aires. Presentación del Proyecto de Investigación Plurianual PIP*. Mimeo.
- LINS, G. (2009). “Diversidade cultural enquanto discurso global” En: *Avá Revista de Antropología*, Núm. 15.
- MARISCAL, J. (2010). “Emergencia de la formación universitaria en gestión cultural: conceptos, modelos y retos”. *Tercer Encuentro Nacional de Difusión Cultural (ENDICU)*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- MARISCAL, J. (2015). “La triple construcción de la gestión cultural en latinoamérica”. En: *Telos, Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*. Vol XVII, Núm. 1.
- MARTINELL, A. y T. LÓPEZ (2015). *Políticas culturales y gestión cultural: Organum sobre los conceptos clave de la práctica profesional*. Girona: Documenta Universitaria.
- MATO, D. (2003). “Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de “cultura y desarrollo” En: Mato, Daniel (editor). *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. Caracas: Editorial Universidad Central de Venezuela.
- MICELI, S. (1987). “Estado, mercado y necesidades populares: las políticas culturales en Brasil” En: García, C. (Editor) *Políticas Culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo S.A.
- MOLINA, A. (2010). “La Gestión cultural en América Latina Motivos y realidades”. Recuperado de http://uvmx.academia.edu/AhtziriMolina/Papers/623671/La_Gestion_Cultural_en_America_Latina_motivos_y_realidades
- NIVON, E. (2006). *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA/Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro.
- PAÍS, M. (2011). *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socioantropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.



- PAÍS, M. (2013). “Desarrollo y gestión cultural desde los programas de formación de gestores/as: el caso de la ciudad de Buenos Aires, Argentina”. En: País, M. y A. Molina (editores). *Cultura y desarrollo en América latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- PAÍS, M. y A. MOLINA (2013). *Cultura y desarrollo en América latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas / México: De la Vega editores.
- QUIJANO, A. (2007). “Colonialidad del poder y clasificación social”. En: Castro-Gómez, S. y R. Grosfoguel (editores). *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- REBELLO, D. (2010). *Programa cultura viva: novos desenhos de políticas culturais na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Do Rio de Janeiro.
- RESTREPO, E. (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ROMERO, R. (2005). “¿Cultura y Desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura?”. Propuestas para un debate abierto”. En: *Cuadernos PNUD*. Serie Desarrollo Humano. Núm. 9. Lima: PNUD.
- SECRETARÍA DE DESARROLLO SOCIAL (2012). *Cruzada Nacional Contra el Hambre*. México: SEDESOL
- THROSBY, D. (2008). “Culture in Sustainable Development: Insights for the future implementation of art.” En: *13 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Sidney. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001572/157287e.pdf>
- VICH, V. (2013). “Desculturalizar la cultura: Retos actuales de las políticas culturales”. En: *Latin American Research Review*. Vol. XLVIII. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43670145>
- WRIGHT, S. (1998). “La politización de la cultura” En: Boivin, M., A. Rosato A. y V. Arribas (editores). *Constructores de otredad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- YÁÑEZ, C. (2013). *La identidad del gestor cultural en América Latina. Un camino en construcción*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- YÚDICE, G. (2002). *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa Editorial.





Muralismo otomí en una escuela primaria de Guanajuato

Otomi muralism in an elementary school of Guanajuato

Jorge Uzeta Iturbide

El Colegio de Michoacán (México)

<https://orcid.org/0000-0003-0065-5923>

jorgeuzeta@colmich.edu.mx

Recibido: 27 de julio de 2020

Aprobado: 12 de noviembre de 2020

Resumen

El objetivo principal de esta investigación es el análisis iconográfico de un mural realizado por artistas locales en una comunidad otomí del noreste de Guanajuato. Se argumenta que la creación de esta obra se encuentra relacionada con discusiones sobre patrimonio y con la articulación de un lenguaje común entre grupos locales e instituciones estatales. El enfoque utilizado es inductivo, combina la etnografía con el uso de fuentes secundarias relacionadas con la mitología otomí y con la historia y la política locales. Como resultado se observa que el mural está permeado por una mirada esencialista y por objetivos pedagógicos dirigidos a la propia población otomí, ocultando la diversificación social y las tensiones históricas que han configurado su territorio. Así, el estudio implica una discusión no agotada sobre el actual talante político de las comunidades de interés. Su valor reside en la propia lectura del mural puesto en contexto etnográfico y temporal, y permite concluir que existe un talante negociador entre líderes y grupos otomíes específicos para coincidir y aprovechar ciertos matices del proyecto multicultural oficial.

Palabras clave: muralismo, intermediarios, derecho de autor, patrimonio, iconografía otomí.

Abstract

The main objective of this research is the iconographic analysis of a mural made by local artist in an Otomi community in northeast Guanajuato. It is argued that the creation of the plastic work is related to discussions on patrimony and the articulation of a common language between local groups and state institutions. The approach used is inductive, combining ethnographic work and the use of secondary sources related to Otomi mythology, local history and politics. As a result, it can be seen that the mural is permeated by an essentialist perspective and by pedagogical objectives directed at the Otomi population itself, hiding the social diversification as well as the historical tensions that have shaped its territory. In this sense, the study involves an unanswered discussion about the current political mood of the communities of interest. Its value lies in the reading of the mural itself placed in an ethnographic and temporal contest, and allow us to conclude that there is a negotiation spirit between leaders and specific Otomi groups to coincide and take advantage of certain nuances of the official multicultural project.

Keywords: muralism paint, intermediaries, copyright, patrimony, otomi iconography.

Introducción¹

Dentro del amplio campo de las investigaciones estéticas, el análisis sobre la pintura mural producida a partir de la década de 1920 en México tiene un lugar muy destacado, no solo por el alto nivel artístico que alcanzó ese tipo de expresión plástica, sino también por su naturaleza pública, por su valor testimonial con respecto al momento de su auge y por su vínculo con la formación nacionalista del estado mexicano. Su carácter de lenguaje político aludió tanto a su relación con proyectos e instituciones posrevolucionarios –las educativas principalmente– como a su impronta ideológica, misma que en su momento conjugó un amplio abanico de posibilidades, entre ellas, la formación de una conciencia social, la síntesis histórica, la militancia política, las narrativas de identidad, la formulación propagandística, la memoria y la reminiscencia iconográfica colonial (entre otros Azuela, 2013; Subirats, 2018; Clarke, 2000; Burke, 2001; Orozco, [1945] 2002; Mandel, 2007; Gruzinski, 1994).

Esas posibilidades se han mantenido vigentes en el muralismo mexicano pese a la decadencia plástica en la que, con algunas extraordinarias excepciones, entró a partir de los años setenta del siglo pasado. En algunas de esas rarezas resulta claro el compromiso político de colectivos artísticos, así como la relevancia de la coproducción y la coparticipación entre artistas y poblaciones específicas (Chávez Pavón, 2007); sin embargo, dentro de ese mismo ámbito existen escasos acercamientos a los trabajos realizados por los propios artistas, aficionados o profesionales, en sus lugares de origen y residencia. Para ubicar y contextualizar lo estrictamente estético, un análisis de tal naturaleza debe recurrir a consideraciones etnográficas que sitúen social y políticamente a sus creadores. Cierta producción plástica, emplazada en una de las comunidades otomíes guanajuatenses en las que he realizado trabajo antropológico desde hace varios años, ofrece una buena oportunidad al respecto. Se trata de un mural que se encuentra en un jardín público, cuyo diseño y ejecución estuvo a cargo de artistas locales, aunque de hecho implicó la reflexión, participación y patrocinio de diferentes agentes.

Método y técnicas de trabajo

Mi desempeño en las comunidades otomíes del noreste de Guanajuato se remonta a finales del siglo pasado cuando realicé una extensa investigación a propósito de su lógica cultural y de cómo la historia regional (en especial las relaciones que mantuvieron con distintas formaciones del estado mexicano) se entretejía en el

1 Agradezco los comentarios y sugerencias que el Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez y la Dra. Gabriela Zamorano hicieron a una versión previa de este artículo. Agradezco también el apoyo de la Maestría en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas, de la Universidad Autónoma de Querétaro y de su coordinador, Dr. Eduardo Solorio Santiago, por las facilidades prestadas para redactar este texto durante parte de una estancia sabática.



cargado calendario ritual que cohesionaba como congregación a diecinueve comunidades del municipio de Tierra Blanca, a la vez que servía como escaparate para mostrar las tensiones inherentes a los cambios que habían experimentado. El trabajo etnográfico, que desde entonces mantengo en la zona, ha variado teniendo como base temporadas de campo formales en las que me he ocupado principalmente de la ritualidad otomí, marcada por desplazamientos constantes que subrayan un territorio histórico sobre una amplia geografía atravesada por numerosos proyectos de distinta índole. Los lazos de confianza con profesores, mayordomos y eventualmente políticos otomíes involucrados en la consolidación de la democracia electoral, me ha permitido aprovechar breves y puntuales visitas para solventar dudas y cuestiones precisas. Estos encuentros, que fluyen a partir de charlas bastante libres gracias a que se trata de una zona en donde básicamente se habla español, me han llevado a registrar y valorar algunas de las más recientes expresiones plásticas otomíes, cuya naturaleza pública alude a la relación de las comunidades con distintas instituciones estatales, tanto de la entidad como federales. Además, las imágenes que refiero permiten por su propia condición avanzar sobre un análisis de tipo iconográfico, siempre partiendo de un trabajo antropológico previo en donde etnografía, historia y referencias culturales se encuentran interconectadas.

Marco conceptual

Así pues, los referentes conceptuales se derivan de la discusión sobre la iconografía otomí y, entre otros, versan alrededor del territorio, el patrimonio, la mitología y los intermediarios políticos. Pese a que las definiciones de estos términos quedarán desarrolladas posteriormente, no es el principal interés sino la manera en que esos asuntos son pictóricamente expresados, o bien, marginados de la misma representación plástica. Y esa manera es, a un tiempo, política y pedagógica.

Parte del argumento que busco desarrollar aquí es que pese a que su “contenido político” no es fijo o predeterminado (Clark, 2000: 45), el mural que me interesa puede leerse como expresión de un esfuerzo por articular un lenguaje común entre grupos locales e instituciones estatales luego del indigenista, vigente durante el largo periodo posrevolucionario. Este esfuerzo está marcado por objetivos que, lejos de ser excluyentes, revelan ciertas coincidencias entre las comunidades otomíes y el proyecto multicultural del estado neoliberal mexicano: por el lado de ellas, la obtención —a través de personajes concretos— de apoyos de distinta índole, así como la defensa negociada de ciertos recursos y prácticas; por la vertiente estatal, la retórica del reconocimiento y respeto a la diferencia como medio para su mejor administración y contención. La expresión más acabada de esas coincidencias fue la promulgación en 2011 de una “ley indígena” en la entidad, que muy tardíamente siguió el mandato de las modificaciones a la Constitución Federal en 1992. A partir del reconocimiento de la heterogeneidad



poblacional y cultural de Guanajuato, esta ley promueve el reconocimiento de ciertos agentes étnicos, creados con fines de subordinación y de interlocución dirigida (Uzeta, 2019).

Los puntos de enlace entre los objetivos anteriormente esbozados son los que permiten identificar un sentido que de tan obvio pudiera pasar desapercibido: la colaboración para su realización y el mural mismo como objeto patrimonial, que son una expresión de propaganda pese a que esta guarde diferentes connotaciones para las comunidades y para los patrocinadores institucionales de la pintura.

Es sobre esas últimas connotaciones que adelanto la parte complementaria de mi argumento: ese mural está permeado por objetivos pedagógicos dirigidos a la propia población, expresando de manera oblicua la esencialización de prácticas y la visión territorial de la cosmovisión otomí. Lo anterior tiene efectos contradictorios, pues, al acudir al mito y al marginar a la historia los productores de la pintura buscaron invisibilizar las disputas, despojos y arreglos insatisfactorios que han construido el espacio (Urbina, 2016), pero también ocultan las crecientes tendencias a la diversificación de la población otomí, buscando con ello reafirmar las bases de una identidad común. En simultáneo, al presentar personajes estereotipados y al aludir a un territorio mítico, señalan su derecho sobre el mismo y sobre los recursos naturales que lo conforman. De tal manera, el mural es por sí mismo la expresión plástica de una tensión en curso entre una posición de exigencia y una de confluencia y afinidad con el multiculturalismo impulsado por el estado.

La imagen y su diseño

El mural, de aproximadamente dieciocho metros de largo con una altura que varía entre cinco y seis metros dado su carácter irregular, lleva por título “Homenaje a nuestras tatarabuelas y tatarabuelos” pese a que crecientemente se le identifique por el de “Somos Tashingues” (ver imagen 1). Está ubicado en la comunidad de Cañada de Juanica, a la que se le conoce localmente como Juanica, en el jardín “Padre Fide”, bautizado así en honor de un párroco que acompañó de manera muy cercana el desarrollo del proyecto étnico local apoyando a las mayordomías y participando en la realización del denso sistema ritual otomí. En este último, y a lo largo del año, Juanica y las otras dieciocho comunidades que constituyen la Congregación de San Ildefonso de Cieneguilla, municipio de Tierra Blanca, Guanajuato, se enlazan en una compleja red de intercambios y visitas que incluyen a siete imágenes sagradas, o “santitos”, extensos banquetes rituales, y peregrinajes a un par de cerros, uno de ellos muy distante. El jardín es utilizado para algunas de esas actividades y para otras recreativas, para eventos escolares y representaciones cívicas del tipo de convivencias de fin de cursos y homenajes a la bandera.





Imagen 1. El mural reproducido en un volante que invita a su inauguración.

Lo anterior dista de ser irrelevante porque una gama de desempeños públicos y cívicos se sitúan bajo la presencia de elementos míticos reproducidos y fijados en una representación plástica que refiere al principio local el cual busca equiparar la ancianidad con la guía moral. Además, como parte del complejo en el que se inserta el mural hay también un “calvario”; este reproduce a los nichos que antiguamente eran ubicados en parcelas familiares como resguardos de las “cruces de difuntos”, pequeños maderos decorados que representaban individualmente a miembros fallecidos del propio linaje. En su momento en este recinto fueron colocadas tres cruces que aludían a integrantes de la familia más relevante de Juanica desde la segunda mitad del siglo XX: los Ramírez Moreno (ver imagen 2). Los fallecidos habían tenido desempeños rituales destacados, sobre todo, habían ocupado cargos centrales en los tres niveles políticos locales: representantes comunitarios, delegados de la congregación y presidentes municipales.



Imagen 2. Calvario instalado en el jardín Padre Fide (Fotografía del autor, 2019)

Con esta información inicial podemos observar detenidamente el mural al que me he estado refiriendo. Para mayor facilidad en su visualización, he recurrido a la reproducción que se hizo del mismo en los volantes que se obsequiaron –y al poco momento se vendieron– el día de su inauguración, así como a una fotografía que sugiere sus dimensiones (ver imagen 3). Cabe agregar que la inauguración, realizada cuando se debatían los borradores de la ley indígena en 2009, fue de todo el conjunto arquitectónico: el jardín, el mural, el



calvario y, situado en una esquina, el busto en cantera en honor del expárroco de Tierra Blanca ya mencionado. Ese evento se aprovechó para homenajear en vida a tres personajes: además de exaltar a aquel sacerdote, también se le rindieron honores a un cura otomí originario de Juanica y miembro de la familia Ramírez Moreno. Finalmente, la ocasión fue utilizada por varias instituciones estatales para celebrar al profesor Aristeo Ramírez Moreno, entonces ya muy aquejado por una agresiva diabetes que le vencería un par de años más tarde.

El profesor era entonces un personaje político muy importante: había sido presidente municipal de Tierra Blanca en la década de los setenta, por muchos años se desempeñó como director de la primera escuela primaria fundada en toda la congregación, la “Miguel Hidalgo”; fue también mayordomo de algunos santos, tanto como los de su comunidad y los siete que comparte toda la congregación, entre otras actividades, así como ejerció como un activo impulsor de la ley indígena aprobada en 2011 por el gobierno guanajuatense.

Una muestra del activismo de última hora del profesor fue la promoción de todo el complejo que representa el jardín de Juanica, incluyendo su mural. De hecho, el diseño original del mismo se le debe a él, tal como lo consignó la antropóloga Mirtha Leonela Urbina (ver imagen 4). Esta autora ubica la expresión plástica como un elemento asociado a la influencia y capacidad de intermediación que este profesor tuvo hasta su deceso. Es decir, la identifica con intereses políticos estrictamente personales, pues, el mismo profesor registró en 2009 los derechos del diseño “con carácter de autor individual y privado” en contraste, señala la antropóloga, con el “[...] carácter oral, anónimo y colectivo de la cultura popular otomí” (Urbina, 2016: 425).



Imagen 3. Vista del mural en el jardín Padre Fide (Fotografía del autor, 2019)



Efectivamente, para la realización del mural el profesor logró comprometer el apoyo de instituciones culturales que en simultáneo, fortalecieron su posición como representante tácito de una etnicidad dispuesta a la negociación: entre instituciones federales obtuvo apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI); entre las instituciones del gobierno de la entidad contribuyeron el Centro de las Artes de Guanajuato y el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato (IECG). Además, contaban con el aval del Consejo de Ancianos de Juanica, una organización de cuño reciente impulsada por el propio profesor y por el mismo padre Fidencio (Fide).

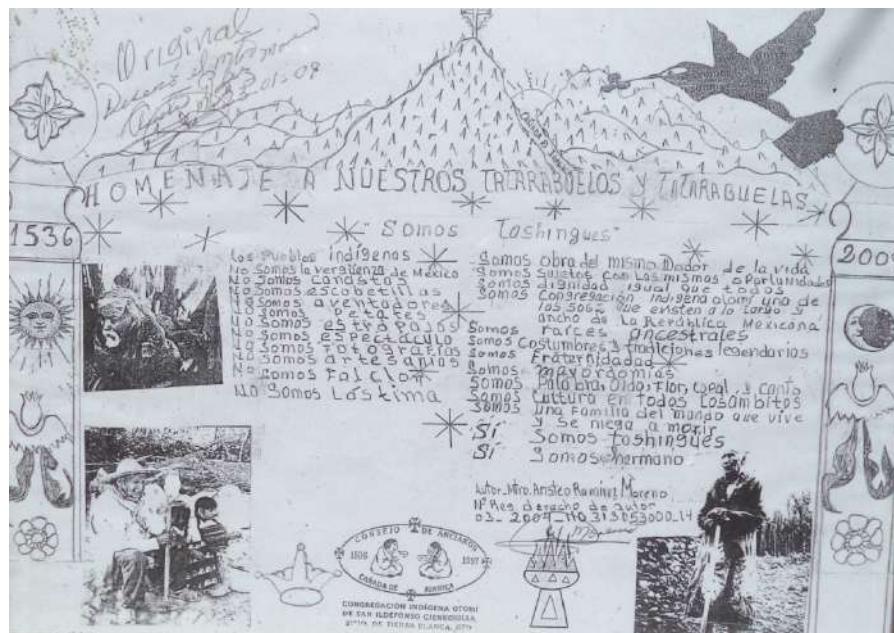


Imagen 4. Borrador del mural, autoría del profesor Aristeo Ramírez Moreno. Nótese el sello del Consejo de Ancianos de Juanica y el número de registro de la obra, mismo que se repite en el mural. Agradezco a la profesora Paz. M., viuda de Ramírez, su permiso para reproducir la imagen.

Aunque esas instituciones estuvieron representadas en la inauguración, promoviendo y participando en el homenaje a Aristeo, es necesario trascender la utilidad política inmediata del mural y los dividendos que en ese sentido alimentaron el liderazgo del profesor en sus últimos años. Una interpretación alterna, que he desarrollado ampliamente en otra parte y contrasta con la de Urbina, alude a que el complejo, el mural y la ceremonia de inauguración y homenaje al profesor constituyeron una suerte de presentación y aval público, ante autoridades institucionales, de los relevos políticos del maestro: menos sus colegas implicados como artistas en la ejecución del mural y más el Consejo de Ancianos como ente colectivo.

En todo caso, el hecho de que el mural fuera uno de los recursos del ejercicio político de su diseñador y productores no agota las nutridas ramificaciones



del objeto, pues, hay sentidos que escapan a sus creadores y a las búsquedas políticas coyunturales de individuos, facciones y grupos. Es decir, el origen, la condición y los intereses de sus autores locales –todos profesores e intelectuales con influencia política disputada– no son cuestiones que definan o agoten la lectura de la obra, sino que son apenas algunos de los puntos necesarios para generar una interpretación plausible de la representación plástica. Lo mismo sucede con respecto a las relaciones de sus autores con las instituciones de gobierno comprometidas con la creación del mural; si bien, es necesario contextualizar su diseño y realización en el marco de la política de estado impulsada en la última década del siglo pasado y consolidada plenamente en las dos que han concluido en la presente centuria: el multiculturalismo.

Por eso habría que ubicar esa expresión plástica y su registro como un quehacer derivado de la escuela pública y de los líderes otomíes que despuntaron con ella: el grupo de artistas locales que realizaron el mural estuvo encabezado por el diseñador gráfico Nahúm Rodríguez Víñez, originario de la comunidad de Cieneguilla, quien fue auxiliado por jóvenes de las comunidades del Guadalupe y de Torrecitas, todas integrantes de la congregación. Junto con su tío, el profesor León Rodríguez, promotor de temazcales para visitantes y en diversos momentos cronista del municipio, Nahúm ha estado involucrado en varios proyectos apoyados por asociaciones civiles diversas, notablemente en el diseño y cuidado de un jardín de cactáceas que ofrece recorridos turísticos y en labores culturales y talleres artísticos promovidos por el Centro Cultural Centude Yotsipa, asociación civil ubicada en su comunidad y muy vinculada con el profesor León.

Recordando a los intermediarios o *brokers* descritos por Eric Wolf hace mucho tiempo, esas personas se han movido con soltura en ámbitos políticos que resultan del enlace entre niveles de gobierno, desde el federal hasta el submunicipal, y por los propios espacios de la vida comunitaria, que responden a jerarquías vinculadas con desempeños rituales y de servicio.² Se destaca que, como docentes, León, Aristeo y Nahúm han estado adscritos al ámbito educativo estatal, con plazas laborales en ese ámbito y asociados con la vida política de su gremio: son trabajadores del estado y simultáneamente son personajes políticos con influencia comunitaria y con un discurso identitario consistente.

De ese discurso deriva el registro del diseño, pues más allá de que el mismo aluda a la perspectiva de un grupo de intermediarios o intelectuales locales que ofrecen una visión sintética de “lo otomí”, como docentes estas personas han estado bien enteradas de la conveniencia de registrar las producciones locales susceptibles de copia o despojo por parte de terceros. Sumado a lo anterior, es necesario aludir

2 Con referencia a la intermediación propuesta por Wolf, así como al contexto académico en que fue formulada, véase Hewitt de Alcántara, 1988:136.



de manera muy extensa a tres cuestiones que parecen haber gravitado sobre la decisión que el profesor Aristeo tomó de registrar para sí el diseño del mural:

a) Primero, la manera en que ya estaba funcionando el sistema estatal con respecto a ese tipo de expresiones “populares”. Si el derecho sobre el diseño no quedaba matriculado por un particular o por una asociación civil en términos de propiedad intelectual, personal o colectiva, seguramente habría quedado registrado por alguna de las instituciones estatales patrocinadoras, que jurídicamente tienen mayores posibilidades de afrontar las consecuencias de un proceso de esta naturaleza y que constantemente deben publicitar los beneficios de su trabajo. De manera que, el haberlo registrado es una actitud menos mezquina de lo que parece frente a la compleja y no concluida redefinición de ámbitos jurídicos en donde individuos y comunidades interactúan con las instituciones estatales.

Es en esa lógica que el contraste entre producción colectiva e individual a la que alude Urbina parece referir más a una abstracción propia de modelos teóricos que a realidades separadas de manera tajante, puesto que, ambos campos de producción son espacios que se traslapan y viven cotidianamente de manera alternativa por los propios creadores. Un buen ejemplo son los artesanos cesteros de la misma congregación, los cuales diariamente producen en grupo bienes genéricos directamente para un mercado históricamente muy asentado, animado por sólidas redes comerciales y de intermediación, son los mismos que se involucran en danzas rituales de carácter colectivo, pero también, a título personal, son quienes participan en concursos culinarios auspiciados por la Secretaría de Cultura de la entidad aspirando a conseguir premios en efectivo. Son también quienes han firmado individualmente relatos para certámenes sobre memoria histórica promovidos por las instituciones estatales o por la parroquia de Tierra Blanca (véase López Plaza, 2006).

En esa idea, el mural es una pieza muy peculiar, ya que es una expresión artística generada para beneficio común, una obra que por derecho propio ha pasado a ser patrimonio de la comunidad por más que el registro del diseño haya sido tramitado por una sola persona. En contraste con los objetos de cestería, el mural no es comercializable ni tiene, como ellos, una utilidad práctica inmediata, tampoco pasa de mano en mano para aprovechar su valor de uso; son las imágenes y sus sentidos las que circulan gracias a los videos y las fotos que los propios vecinos toman con sus modernos teléfonos celulares. Una diferencia de fondo es que mientras la cestería o las danzas religiosas son formas naturalizadas de producción y de acción ritual a la manera de un *habitus* (Bourdieu, 1990), el mural es fruto de un reposado trabajo de reflexión que permite aludir, a través de un ejercicio plástico largamente preparado –que de hecho modificó y enriqueció el diseño– a cierta idea de la condición otomí.



b) Segundo, y relacionado con lo anterior, si nos centramos únicamente en los intereses políticos asociados con el objeto soslayamos una discusión sobre el sentido de lo creado. Esto es, hay un asunto no atendido alrededor de la distinción entre artistas y artesanos que alude a una toma de conciencia sobre lo que se hace y sobre el carácter laboral de quién lo hace (Casas, 2018). El mural y el registro de su diseño están asociados con la reconfiguración en el sentido de los oficios y en el papel de quienes los desempeñan diferenciando, por ejemplo, entre la elaboración artesanal genérica y la reflexión asociada con la plástica; y entre un docente desinteresado atado a un trabajo rutinario y profesores que diseñan y ejecutan una obra plástica que, además de ser pública, no resulta comercializable en ningún sentido.

c) Finalmente, registrar el mural representa una defensa para su conservación y persistencia. Si bien, varias instituciones promueven la creación de estas obras, también es cierto que la permanencia de muchas de ellas depende de la buena voluntad de la burocracia en funciones, que no duda en aprovechar de diversas maneras los soportes materiales y los muros en los que se plasman las obras para publicitar discrecionalmente logros y proyecciones del gobierno. En este sentido, resguardar los derechos de la obra en términos particulares supone la posibilidad de defender su permanencia en términos jurídicos contra cualquiera de esas eventualidades.

Por todo lo anterior, el mural debe ser visto como una producción de artistas locales sobre un diseño original que ha trascendido los acomodos y el protagonismo político de los personajes que lo impulsaron hace una década. Incluso trasciende ya el marco político de su realización, a la sombra de las discusiones sobre la ley indígena de la entidad. En este punto es necesario marcar una distancia crítica con una de las derivaciones que se desprenden de la manera en que este tipo de expresión plástica ha sido vista en México y que a riesgo de simplificar puede sintetizarse de la siguiente manera: en tanto que arte público, al muralismo mexicano se le ha considerado como una forma de reflexión asociada con la articulación de narrativas, míticas e históricas, vinculadas con el perfil político de sus productores (Subirats, 2018).

La derivación a la que me refiero tiene que ver con los posicionamientos en torno al compromiso que algunos creadores plásticos argumentan como eje central en sus búsquedas estéticas, entendiéndolas como expresiones de carácter solidario, libertario e internacionalista que promueven la movilización y la resistencia contra los poderes dominantes. A esto subordinan la temática, la técnica y el formato, en donde precisamente el muralismo es privilegiado por su fuerza comunicativa y su impacto público. Aquí, el “muralismo militante” es “la conjugación de experiencias estéticas dentro de movimientos sociales y resultado de la necesidad de generar, éstos, sus propios artistas” (Chávez Pavón 2007: 75; para



otro tipo de intervenciones gráficas véase Estrada, 2012). Esta posición polariza automáticamente, presentando una oposición y enfrentamiento entre bloques —el pueblo contra el estado— impidiendo la valoración de los matices, las coincidencias y las paradojas que genera la interacción. El mural otomí al que me refiero es un esfuerzo que quiere ir en sentido contrario: un entrelazamiento de grupos en busca de la consolidación de lenguajes comunes que permitan identificar afinidades y diferencias en busca de negociaciones y entendimientos compartidos. Y para eso la iconografía utilizada constituye un recurso artístico central. Parafraseando a Sahlins (2001: 315-316), no se trata de la expresión de una “cultura de resistencia sino de la resistencia de una cultura” manifestada a través de la agencia de sujetos precisos e históricamente ubicados.

Iconografía

Como lo refiere buena parte de la literatura antropológica que discute la noción de patrimonio, lo relevante no es el objeto en sí en tanto que inmueble de cuidado y propiedad colectiva, sino 1) la producción de valor implicada, y 2) lo que se “conserva” y lo que “circula” a partir de soportes físicos de índole diversa (Godelier, 1998; Ferry, 2005). En este caso se trata de las representaciones plasmadas en la pared y que aluden a simbolismos y mitificaciones relacionadas con el territorio y los antepasados. Ofrecidos como valores propios a los vecinos que lo contemplan cotidianamente, el mural tiene antecedentes iconográficos locales y regionales que ahí se renuevan y que es pertinente identificar enseguida.

En los márgenes de la pintura son visibles los nombres de las comunidades que integran la congregación, pero también figuras que pueden rastrearse a partir de las imágenes decorativas públicas, de carácter religioso, cuyos motivos de flora y fauna aparecen en muchas de las capillas locales del periodo novohispano y que se repiten en atrios contemporáneos (Peña, 2019). En ellas destacan como referencias animales las águilas bicéfalas, que pueden estar recuperando diseños rupestres muy comunes en el área de Tierra Blanca y en el municipio colindante de Victoria³, o bien, pueden estar señalando el dominio intercontinental de la casa de los Habsburgo. A su vez, sobre este último punto puede tratarse de una alusión directa o bien de una adaptación de la heráldica colonial a la cosmovisión otomí, basada en la dualidad y el contraste entre femenino/masculino. Esto último tiene verificativo en la geografía ritual de la congregación, en su simbología religiosa y en sus mayordomías (Gómez, 2015; Urbina, 2016; Uzeta, 2004). Cabe agregar que otras representaciones de pintura religiosa, aunque no decorativas y claramente vinculadas al territorio, fueron notoriamente ignoradas en el mural. Me refiero a las imágenes de la Virgen de Guadalupe, plasmadas en

3 Existen numerosos sitios de pintura rupestre en la zona. Véase la nota “En el noreste estiman cerca de 40 sitios con pinturas rupestres”, del 26 de enero de 2018, p. 8, Periódico Noreste de Guanajuato.



diferentes salientes rocosas de la geografía ritual de la congregación y que, asociadas con pequeños afluentes de agua, bien podrían guardar algún paralelismo con las pinturas rupestres ya señaladas.

Como parte de la pintura local existen también expresiones de contenido étnico, aunque de perfil más didáctico. Entre ellos destacan tres murales que refiere a la identidad otomí y se encuentran respectivamente en las “cocinas” de Juanica (lugar en donde las mayordomías comparten públicamente comidas rituales) y un par en las paredes de un aula y una cancha de juegos de la escuela primaria pública Miguel Hidalgo, situada en la comunidad congregada de Cieneguilla (ver imagen 5). El primer mural representa a las mayordomías frente a Jesús, con un fondo que marca el relieve del Cerro del Pinal del Zamorano coronado con su santa Cruz y señala los escurrimientos de agua que bajan hacia Juanica. Los otros, más sintéticos, prescinden de los apuntes geográficos para centrarse, uno, en la mitología local, el otro en los desempeños rituales y religiosos de las mayordomías, argumentándolos como eje de la identidad otomí: “somos flor, copal y canto”. Por cierto, la ubicación de este último mural se encuentra en una escuela pública, también impulsado por el profesor Aristeo, plantea un contrasentido con la educación laica y pública que ha promovido el estado mexicano⁴.



Imagen 5. Mural en la escuela Miguel Hidalgo, Cieneguilla, municipio de Tierra Blanca, Guanajuato (Fotografía del autor, 2019)

4 Hay otras expresiones de pintura mural dentro de la escuela mencionada. Uno de corte histórico y convencional, con un señalamiento sobre la conquista, la esclavitud indígena y la insurrección independentista de Hidalgo; el otro, una recreación de la confrontación entre día y noche que recurre a la presencia de naguales, de animales, y de símbolos religiosos y políticos (incluida el águila bicéfala).



Las imágenes anteriores presentan un buen complemento del mural que nos ocupa; si bien refieren a una identidad otomí supuestamente sustentada en las acciones rituales –y hay una dimensión pedagógica implicada en ello– la del jardín destaca elementos míticos y una territorialidad específica sin citar directamente, aunque sí de manera oblicua, a las mayordomías. Veamos.

La dimensión educativa del mural, por su connotación ejemplarizante, es franca desde su nombre: “Homenaje a nuestras tatarabuelas y tatarabuelos”. A través de la socialización pública se trata de destacar y reafirmar un modelo de conducta tenido como particularmente otomí: la primacía de los ancianos, poseedores y transmisores de un conocimiento y una autoridad ganada en su desempeño público, sobre todo a partir de las actividades asociadas con las mayordomías y los rituales. Aunque pueden identificarse vínculos con las ya mencionadas cruces de difuntos y con su decoración, en todo caso ésta es una manera de recordar a las jóvenes generaciones, mucho más escolarizadas que sus antecesoras⁵, y más abiertas a desempeños laborales fuera del noreste de Guanajuato, que los ancianos han sido y deben seguir siendo considerados como guías y referentes de la tradición y de lo que supuestamente caracteriza a los otomíes.

La representación está asociada, también, con el impulso que el propio profesor Aristeo comprometió en la relativamente reciente formación de Consejos de Ancianos en las comunidades congregadas, uno de los cuales fue el de su propia comunidad, Juanica que, rizando el rizo, apoyó la realización del mural.

La vejez plasmada en el mural alude a un arquetipo que, a su vez, enlaza con la pareja mítica y primigenia de ancianos situados en extremos opuestos. Los que se ubican hacia el centro de la representación se vinculan al entorno como eje del grupo familiar y como punto de partida para la reproducción social del grupo, de ahí la mazorca y la planta de maíz ubicadas entre los personajes. A propósito, a partir de diversas fuentes Jacques Soustelle (1937) identifica una serie de dioses otomíes con referencias interconectadas y que aluden a parentesco (el “padre viejo”, la “madre vieja”), geografía (las cimas montañosas), cosmos (luna, sol, astros), y tiempo (agua, temporales, fertilidad) ([1937] 1993: 528-533). En una línea semejante, Jacques Galinier señala que, en la lógica mesoamericana de parentesco hay una preminencia de las imágenes de padre y madre (el “viejo padre”, la “vieja madre”), que a su vez se relacionan con el sol y la luna, figuras también reproducidas en el mural y presentes en la decoración de antiguas capi-

5 Actualmente casi cada una de las 19 comunidades congregadas cuenta con un centro educativo (entre primarias y jardines de infantes). Desde hace menos de una década existe, además, una extensión de la Universidad de Guanajuato a pie de carretera, entre las comunidades de Peña Blanca y Cieneguilla. Pese a las muchas tensiones que ha generado, ofrece licenciaturas de enfermería y obstetricia, y diversas ingenierías, desde las propias de un medio rural hasta otras en informática y mecatrónica.



llas locales, lo mismo para las flores utilizadas en distintas ofrendas. En términos más concretos, en la lógica otomí del parentesco existe una relación entre los abuelos y los nietos por las que el pasado —o el “tiempo ancestral”— y el futuro se enlazan partiendo de la pareja primigenia, lo que tiene derivaciones geográficas en términos del relieve montañoso y la altura de sus vértices (Galinier, 1990: 47; 99-100; 358; 542; Piña, 2002; Pérez Lugo, 2002).

Para esa visión de ancianidad arquetípica, el profesor Aristeo echó mano de las imágenes fotográficas de varios ancianos ya fallecidos, uno de los cuales fue su abuelo, buscando representar a partir de ellos a las y los *xitás*, antepasados o tatarabuelos otomíes homenajeados en la pintura. Estos personajes, respetados y queridos en las diferentes comunidades congregadas, guardaban alguna relación de parentesco con muchos de sus vecinos, asunto frecuente en comunidades con baja densidad demográfica (Juanica, por ejemplo, contaba 413 habitantes para 2010 según el censo de ese año). La elección de los individuos está en la línea de lo que hicieron y hacen muchos muralistas mexicanos: retomar las figuras de parientes y conocidos para representar ideales o generar alegorías.

Cabe destacar que hay un ajuste entre el diseño y el mural, pues, mientras en el primero el anciano don Esteban (Teba) estaba sentado al lado de los dos niños, en el mural los infantes fueron recolocados al otro extremo, al lado de la anciana y hacia quien se recargan, alusión a la responsabilidad femenina en la crianza. La mujer, en actitud de tejer carrizo en la foto del diseño, pasó de estar parada a estar sentada y los niños fueron revestidos con ajuares pretendidamente tradicionales (ver imagen 6). Aquí la vestimenta y la fisonomía son parte de un lenguaje político a la manera de lo que se hacía con “lo nacional” en los murales posrevolucionarios (Azuela, 2013: 330). Si el arte está al servicio de la política (Clarke, 2000: 9) lo hace refiriendo a una narrativa de identidad en términos de la expresión del tipo de *otredad* que requiere la política multicultural estatal. Es decir, hay una suerte de visión costumbrista implicada en el guardarropa de los individuos representados, que por lo mismo intentan ser arquetípicos a tono con las imágenes promovidas por un multiculturalismo estatal inocuo.





Imagen 6. Detalle del mural: la ancianidad y la crianza (Fotografía del autor, 2019)

A los extremos del mural, y haciendo un contraste de género con los dos personajes mencionados anteriormente, fueron colocados los ancianos que mitológicamente remiten al padre viejo y a la madre vieja, y a la sociabilidad otomí aludiendo de paso al día y a la noche (Galinier, 1990). Cabe señalar que los individuos que representan estos arquetipos tenían en vida atribuciones asociadas con ciertas capacidades de nagualismo (don Isaac) (ver imagen 7) y brujería (doña Porfiria).



Imagen 7. Detalle del mural, la ancianidad mítica, la mazorca y la noche (Fotografía del autor, 2019)



Pero a diferencia del diseño, a la izquierda del mural aparece una mujer lavando ropa en el río que baja por la Cañada de Juanica desde el Pinal del Zamorano alimentando algunas plantas de maíz, cuyo fruto destaca en el extremo opuesto: de la vegetación natural al cultivo de un erial (ver imagen 8).



Imagen 8. Detalle del mural, la ancianidad mítica, el día, el agua y el maíz (Fotografía del autor, 2019)

La cañada está sugerida en el primer diseño, al lado del Pinal y por donde nace el sol. En los mismos términos, el mural reproduce varios de los motivos plásticos preexistentes en la comunidad y que apenas son aludidos en el diseño inicial. Como he señalado, estos motivos fueron retomados de las viejas capillas coloniales que forman parte de patrimonio de la congregación. Se trata de referentes decorativos, pero también simbólicos: el sol y la luna, la floración estilizada, las coronas rituales elaboradas con la cucharilla silvestre que se recoge en incursiones cerro adentro, el colibrí (símbolo prehispánico asociado con el territorio y su defensa), y un par de ángeles filarmónicos que flanquean el poema que recapitula sobre las virtudes de la congregación.

El poema central y su sentido ya han sido abordados en varias publicaciones (López Plaza, 2006; Urbina, 2016), sin embargo, cabe decir que esa composición es utilizada como un recurso para generar un montaje.⁶ Con él, se pretende

⁶ Debo este señalamiento a la Dra. Gabriela Zamorano.



anclar el sentido de lo escrito reforzando el didactismo de la propia imagen (Burke, 2001: 65): fustiga el racismo del que sus vecinos de la cabecera municipal los hicieron víctimas hasta hace medio siglo, y en simultáneo destaca el origen divino otomí en tanto parte de la humanidad. Como veremos más adelante, la tensión entre historia (el racismo comprobable), conflictos por el espacio (aquí omitidos) y mitología (el origen sobrenatural) atraviesa toda la obra y necesariamente su interpretación.

A diferencia del diseño, en donde se representa un sahumador, en el mural se le acompaña de dos volutas de lenguaje, de un soplador, una canasta y una escobetilla: no solo elementos recurrentes en las mayordomías y en los rituales religiosos sino también productos “típicos” del trabajo local, elaborados con lógica artesanal para un mercado regional. Ahí mismo, un perro con lengua de fuego abraza un globo terráqueo, símbolo de sabiduría según me refirió en algún momento el profesor León.

Espacio y tiempo

Aquellos son algunos de los referentes míticos e iconográficos vehiculados a través del mural. Están ubicados en tiempo y, sobre todo, en espacio, aunque no necesariamente en historia. Pese a que la pintura dista de proveer una narración a la manera en que lo hacen algunos de los grandes murales de la posrevolución (que pretendían ser síntesis de dinámicas y luchas sociales encarnadas en personajes históricos y grupos sociales específicos), en este caso se puede hablar de una síntesis simbólica que busca ser proyectada como un futuro ideal, claramente temporal por su misma condición de futuro aunque disociada del pasado constatable, si bien incorpora algunas referencias históricas que en el diseño apenas se sugieren. Por ejemplo, se ubica dentro de la representación, la campana que alude al lugar de fundación de Santo Tomás de Tierra Blanca, sumando a ello el pretendido año en que se llevó a cabo, 1536, y el de la producción de la imagen, 2009 (años referidos también en el diseño).

Sin embargo, la diferencia más notable entre diseño y mural es que se muestra la geografía serrana en términos de relieve y territorialidad. De hecho, la representación del entorno es la de un territorio mitificado: desde luego alude a la Cañada de Juanica como punto geo referencial y presenta la aridez local (abajo en amarillos y rojos) en contraste con la serranía reverdecida (arriba), pero sobre todo alude a la presencia de los caudales de agua que bajan desde el Pinal para generar la vida local. El agua, en realidad ausente en el diseño, es fundamental en el mural toda vez que el Pinal tiene una fuerte connotación femenina al ser un “cerro de agua”, asiento además de la cruz del Pinal del Zamorano, símbolo nodal en todo el sistema ritual otomí (Uzeta, 2004).



Así pues, el mural ofrece la representación de un espacio abierto, ritual y mítico, con un centro simbólico claro y en un juego de oposiciones cromáticas muy directas: entre colores verdes como referencia a la abundancia, y amarillos y rojos relacionados con la sequedad de la tierra. De manera que se puede identificar cierta secuencia narrativa que no es evidente más allá de la yuxtaposición de elementos. Corre de arriba hacia abajo y la vegetación natural al cultivo de un cereal: de la cruz como eje del mundo se sigue al territorio y al agua que desciende hacia la Cañada, misma que dirige la mirada hacia el día y la noche, a la reproducción y a la ancianidad.

En su seguimiento del diseño, la pintura alude a la potenciación de un proceso reflexivo gracias al cual se fue reajustando la idea original, enriqueciéndola plásticamente al tiempo que se profundizaba en el sentido de la representación: el homenaje a los ancianos resultó en una expresión de los fundamentos míticos y sociales que, a través del recurso pedagógico de la pintura mural, fueron fijados y mostrados en espacios públicos, aludiendo en un nivel inmediato a género, generación, espacio y reproducción social (trabajo incluido). Pero no solamente eso, el nivel de mayor complejidad se trata de un alegato sobre el derecho a ciertos recursos (agua, tierra, entorno ecológico) dentro de uno más extenso: el derecho inalienable a un territorio.

Pese a la presencia de una fecha y de un campanario muy rústico, que como se ha dicho refieren a la fundación del lugar, el espacio mítico prescinde de los muchos referentes históricos que muestran al territorio representado en una constante disputa. Es decir, prescinde de referencias a procesos de poder, pues en tanto que producto histórico, el territorio otomí ha resultado dinámico, desigual y en ocasiones fragmentario. Lo han marcado la oposición o cercanía a distinto tipo de proyectos que, además, han sido iniciativas de diversas formaciones estatales: desde luego el agrarista de la posrevolución, con sus repartos ejidales, pero también, los neoliberales de perfil proteccionista que demarcan reservas ecológicas con características distintivas. Si el primero fue rechazado por los otomíes, gracias al limbo jurídico entre las parcelas privadas de carácter individual y la propiedad comunal luego de la compra de tierras que hicieron a la hacienda que los incluía a finales del siglo XIX, los segundos han tratado de ser aprovechados para asegurar el derecho de uso de antiguas rutas de peregrinaje.

A propósito, se deben contar también los usos privados derivados de proyectos industriales, no solo la explotación de recursos maderables que, aprovechando las modificaciones de 1992 al artículo 27 constitucional, la empresa Crysoba ha llevado adelante en asociación con campesinos de El Cajón, uno de los dos depauperados ejidos mestizos ubicados en el entorno representado en la imagen; sino también las propias elevaciones del relieve, magníficos soportes para enormes antenas en telecomunicaciones de la empresa Televisa, que de hecho



son visibles a la distancia, desde la propia congregación, y se encuentran situadas en la cima del cerro. En el mismo sentido el mural ignora la infraestructura de Telmex, compañía impugnada por las mayordomías en representación de toda la congregación desde 2006, pues, esa empresa impuso la instalación de sus antenas apenas a un costado de la santa Cruz, compartiendo el vértice, argumentando que se trataba de propiedad federal (Urbina, 2016; Uzeta, 2019). La iniciativa de Telmex generó en su momento una amplia movilización, cuyos impactos se mantienen muy vivos entre las comunidades.

También están ausentes los límites de los dos ejidos señalados previamente y que fueron dotados en la primera mitad del siglo XX en beneficio de localidades vecinas de la Congregación, cuyos perímetros se superpusieron a las rutas utilizadas en el demandante sistema ritual otomí que enlaza a las diecinueve comunidades congregadas.⁷ La representación de estos referentes históricos y espaciales no habría planeado ninguna dificultad plástica para los artistas, que siempre tuvieron la posibilidad de jugar, por ejemplo, con cromatismos asociados con líneas fronterizas y temporales.

En contraste, como referencia mítica, el territorio se pretende inamovible o fijo, de manera que se representa en el mural es, de nuevo, una visión idílica y no una perspectiva procesual por la propia naturaleza de la representación la elevación del Pinal del Zamorano que no es ahí el soporte de la infraestructura en telecomunicaciones que en realidad la corona, sino que es ofrecida como eje del sistema ritual en el que existe una asociación simbólica entre los cerros, las corrientes pluviales que bajan hacia la congregación y el fundamento de la vida social a través del género y sus contrastes. La serranía representada invisibiliza las cicatrices históricas de las disputas que lo han atravesado, y de hecho, lo han reconfigurado y habilitado diferencialmente; de la misma manera, los grupos que lo han disputado se encuentran ausentes en la representación.

Quiero sugerir que la relevancia de borrar la historia de las relaciones que ha producido el territorio, es política. Radica en no presentar automáticamente un perfil de resistencia u oposición, sino en dirigirse al interlocutor estatal con un talante negociador. En simultáneo, la imagen educa a los jóvenes en un argumento patrimonialista sobre los derechos compartidos que se tiene sobre ese mismo espacio: un nivel pedagógico enmarcado en una síntesis étnica. De tal manera, el mural es una representación plástica de referentes míticos mostrados cordial-

7 En algún momento de la década de 1960, y ante la posibilidad de que los ejidos vecinos solicitaran ampliaciones, las comunidades otomíes tramitaron una dotación ejidal sobre las tierras que tenían en propiedad. El proceso, que generó fuertes tensiones internas al involucrar la definición de liderazgos, nunca concluyó. Aun así, en cierto nivel de lectura fue una muestra de la sagacidad de los representantes otomíes para utilizar proyectos federales en beneficio de sus formas internas de organización, así como de sus propias posiciones (Uzeta, 2004: 277-279).



mente, pero lo es por un cálculo político que trasciende el interés inmediato de sus autores, nunca por incapacidad artística. Lo anterior no está exento de ambigüedades, pues al expurgar las tensiones históricas el mural podría ser objeto de una lectura inocua, folclórica, la del simple reconocimiento de la diferencia con la retórica correspondiente de los derechos que le están asociadas, pero sin su cumplimiento. Algo muy a tono con la atención que ha recibido la ley indígena de la entidad por las propias instancias del gobierno que la promulgó.

Conclusiones

Cabe agregar que, como representación mítica, el mural es también una imagen plenamente rural del grupo otomí justamente en momentos en que ese perfil está siendo cuestionado por los cambios involucrados por la migración internacional, la mejor preparación escolar de los jóvenes y el auge de las comunicaciones digitales. Es, en conjunto, parte de una narrativa de identidad y por eso mismo expresión de una etnicidad política –valga el pleonismo– en la que se pretende entrelazar la argumentación sobre derechos territoriales, mientras se aluden ciertas afinidades con la política multicultural del estado. No es una reflexión sobre la historia local, es la representación de una pretendida esencia dirigida hacia un doble y paradójico objetivo: *a)* el mantenimiento de la misma, por lo cual se educa en ella a una población crecientemente diversificada (y la contradicción radica precisamente en que si fuese una esencia no tendría que ser objeto de pedagogía), y *b)* el diálogo con las instituciones estatales, con las cuales se comparte el costumbrismo pero a las que se les presenta un territorio que excede la propiedad de las comunidades otomíes, pero no su uso ritual. Y sobre esto último no aceptan que se cuestione su derecho, como quedó demostrado al enfrentar a empresas en telecomunicaciones. Así, desde la posición de sus creadores el mural es la representación de una pretendida esencia a través de la cual se busca tener un impacto histórico (Sahlins, 1988).

Recapitulando, a través de medios plásticos se pretende educar a la población en términos de sociabilidades y de posición política: honrar a los ancianos, asumir y defender como propio el territorio y sus recursos. Además, para deslizarlos a vínculos que no están plasmados en el mural pero que permitieron la realización del mismo, está implícita la interacción entre grupos locales e instituciones del estado y el apoyo de éstas últimas, lo que le presta al mural un sesgado aire de propaganda. Si por una parte esa interacción expresa la posibilidad de realizar obras de esta magnitud, generando bienes patrimoniales modernos, por la otra expresa simultáneamente el involucramiento institucional en la generación e impulso de formas de multiculturalidad que intentan demostrar la compatibilidad de intereses entre las comunidades otomíes y la formación neoliberal del estado mexicano.



Las coincidencias con el multiculturalismo estatal deben destacarse, pues pese a los diferentes fines —uno señala derechos territoriales, otro el reconocimiento de distinciones culturales que derivan en una actualización de paternalismos y de subordinaciones políticas— tanto la perspectiva otomí presentada en el mural como el multiculturalismo estatal promueven imágenes fijas en términos esencialistas. En este sentido el mural, es como una obra de auto representación auspiciada institucionalmente, puede resultar de nuevo una imagen de propaganda. Y por muchas y buenas razones, el término está saturado de connotaciones negativas. 



Referencias

- AZUELA DE LA CUEVA, ALICIA (2013). *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán/ Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, PETER (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- BOURDIEU, PIERRE (1990). *Sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo.
- CASAS MENDOZA, CARLOS ALBERTO (2018). “Tukay: patrimonio y cosmovisión en un conjunto de manteles de historia totonacos dedicados a la naturaleza”. En: *ULÚA- Revista de historia, sociedad y cultura*. Núm. 32.
- CHÁVEZ PAVÓN, GUSTAVO (2007). “En la pintura mural mexicana, una experiencia en do mayor”. En: *Boletín Crónicas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*. Núm. 12.
- CLARK, TOBEY (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- ESTRADA SAAVEDRA, MARCO (2012). “Los muros están hablando: La protesta gráfica de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca”. En: Marco Estrada Saavedra y René Millán (coordinadores). *La teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a prueba: horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina*. México: Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México/ Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERRY, ELIZABETH (2005). *No solo nuestro. Patrimonio, valor y colectivismo en una cooperativa guanajuatense*. México: El Colegio de Michoacán/ Universidad Iberoamericana.
- GALINIER, JACQUES (1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/ Instituto Nacional Indigenista
- GODELIER, MAURICE (1998). *El enigma del don*. Barcelona: Paidós.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, ARTURO (2015). “El águila bicéfala y la configuración mitológica de San Pablito”. En: *Estudios de Cultura Otopame del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Vol. 8, Núm. 1.



- GRUZINSKI, SERGE (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HEWITT DE ALCÁNTARA, CYNTHIA (1988). *Imágenes del campo. La interpretación antropológica del México rural*. México: El Colegio de México.
- LÓPEZ PLAZA, FIDENCIO (coordinador) (2006). *Mi abuelo me contó*. México.
- MANDEL, CLAUDIA (2007). "Muralismo mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva". En: *Revista Escena* del Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica Vol. 61, Núm. 2.
- OROZCO, JOSÉ CLEMENTE ([1945] 2002). *Autobiografía*. México: Planeta/Joaquín Mortíz.
- PEÑA PELÁEZ, BEATRIZ ISELA (2019). *Espacios, imágenes y rituales en el devenir de la identidad otomí*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte, Programa de Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- PÉREZ LUGO, LUIS (2002). *La visión del mundo otomí (ñuhu) en correlato con la maya en torno al agro y al maíz*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- PIÑA, ABEL (2002). *La peregrinación otomí al Zamorano*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- SAHLINS, MARSHALL (1988). *Islas de historia*. Barcelona: Gedisa.
- SAHLINS, MARSHALL (2001). "Dos o tres cosas que sé sobre el concepto de cultura". En: *Revista Colombiana de Antropología* del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Vol. 37.
- SOUSTELLE, JACQUES ([1937] 1993). *La familia otomí-pame del México central*. México: Centro de Estudios de México y Centroamérica/ Fondo de Cultura Económica.
- SUBIRATS, EDUARDO (2018). *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- URBINA, MIRTHA LEONELA (2016). *Urdir comunidad en tierra yerma. Reconstitución/desestructuración en la Congregación otomí de San Ildefonso de Cieneguilla, Tierra Blanca, Guanajuato*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales. El Colegio de San Luis A.C. México.



UZETA, JORGE (2004). *El camino de los santos. Historia y lógica cultural otomí en la sierra gorda guanajuatense*. México: El Colegio de Michoacán/Ediciones La Rana.

UZETA, JORGE (2019). *Diversidad interna. Las poblaciones otomíes de Guanajuato frente al multiculturalismo estatal*. México: El Colegio de Michoacán.





Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el norte de Veracruz, México

Huastec Sones and Altars: Costumbre Nahua Rituals and Ethnomusicology in the North of Veracruz, México

Carlos Alberto Casas Mendoza Universidad Veracruzana (México)

Román Güemes Jiménez Universidad Veracruzana (México)

<https://orcid.org/0000-0002-5557-7742> casasmendoz@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8704-334X> rgueemes@uv.mx

Recibido: 1 de agosto de 2020

Aprobado: 15 de diciembre de 2020

Resumen

El artículo hace un recuento sobre las ritualidades musicales asociadas al son huasteco y al son de costumbre en poblaciones con influencia nahua del norte de Veracruz. Documenta dos ámbitos que estimamos sumamente relevantes en el desarrollo de los sones: 1) su expresión como parte del escenario ritual y comunitario que no puede desvincularse de las transformaciones del son huasteco; y, 2) la formación de sus ejecutantes y el papel de las corporalidades que establecen los músicos con sus instrumentos. A partir de la historia oral y la etnografía se hace un análisis de estos dos ámbitos, todo con miras a entender y visibilizar las formas de reproducción del son huasteco y el son de costumbre, así como sus procesos de transformación y continuidad. Finalmente, se discute el desarrollo de los estudios de etnomusicología en Veracruz y la necesidad de relocalizar estas contribuciones dentro de la órbita de la antropología del arte.

Palabras clave: rituales nahuas, son huasteco, son de costumbre, etnomusicología, antropología del arte

Abstrac

This paper recounts the musical rituals associated with the ‘huastec sones’ and ‘costumbre sones’, in populations with nahua influence in the north of Veracruz. It documents two areas that we consider highly relevant in the development of the ‘sones’: 1) Its expression as part of the ritual and community setting, that it cannot be disassociated from the transformations of the ‘huastec sones’; and, 2) the training of its performers and the role of the corporeality established by the musicians with their instruments. Based on oral history and ethnography, an analysis of these two areas is made, with a view to understanding and making visible the forms of reproduction of the ‘huastec sones’ and the ‘costumbre sones’, as well as their processes of transformation and continuity. Finally, the development of ethnomusicology studies in Veracruz and the need to relocate these contributions within the broader sphere of art anthropology.

Key words: Nahua rituals; ‘huastec sones’; ‘costumbre sones’; ethnomusicology; anthropology of art

Introducción

El presente artículo tiene un doble propósito¹. El primero, consiste en aproximarse desde la perspectiva de la antropología del arte a un análisis de las formas de producción de las ritualidades musicales ligadas a la música huasteca del norte de Veracruz. En particular, a aquellas ritualidades que reciben mayor influencia nahua y que suelen ser denominadas como son de *costumbre*.²

Entendida como región, la Huasteca abarca un amplio territorio, atravesado por una gran diversidad interétnica, política e intercultural (Arrollo, Gümes y Pérez, 2003). Como es sabido, sus dinámicas como región van más allá de los límites geográfico-políticos de los seis estados de México que territorialmente la integran: San Luis Potosí, Veracruz, e Hidalgo (en donde la proporción espacial es mayor), sumada a la de los estados de Tamaulipas, Querétaro y Puebla (en donde el territorio que abarca es mucho menor). Aunque esa diversidad espacial y cultural es muy amplia, en el artículo nos concentraremos mayormente en los aspectos ligados a las poblaciones nahuas de Veracruz, sin perder de vista sus interrelaciones con todo el conjunto de la Huasteca.

En segundo lugar, este trabajo busca documentar estas ritualidades tomando como punto de partida dos aspectos principales: primero, los usos de la música huasteca dentro de las formas de ritualidad, en los que no se puede dejar de lado las transformaciones e interrelaciones entre el son huasteco y el son de *costumbre*; segundo, nos interesa analizar la manera en cómo los músicos perciben el proceso de aprendizaje de los sones y las relaciones de «*cosmovisión corporal*» que los músicos y los productores de los instrumentos (lauderos) hacen de ellos. Entendemos a la «*cosmovisión corporal*» como el proceso de encarnación (*embodiment*, Csordas, 1990) de las ritualidades y cosmovisiones en los sujetos. Partimos de la idea de que estas cosmovisiones o formas de percepción del mundo producen en los sujetos formas particulares de *subjetivación* que se pueden observar en sus prácticas, en los objetos que forman parte de los rituales y en las formas de corporalidad que se ven intervenidas por las cosmovisiones. En el caso de los músicos y de los lauderos huastecos existe una asociación muy

1 Dedicamos este artículo a Élfego Villegas Ibarra, brillante músico, laudero y bailador de la Huasteca veracruzana, fallecido en el período de la pandemia de la COVID-19 de 2020; así como a los cientos de músicos huastecos que, muchas veces desde el anonimato, han enriquecido el importante acervo de la música regional mexicana.

2 Esta expresión se refiere a los usos que adquieren los sones dentro de las distintas formas de ritualidades nahuas en la Huasteca. El término se ha popularizado como ‘son de *costumbre*’ entre los propios nahuas, asumiendo una forma castellanizada del término en el idioma nahuatl de la región. En algunas ocasiones es usado como ‘son de *costumbre*’ (en español) o ‘son de *costumbre*’. En este artículo preferimos utilizar esta última denominación (‘son de *costumbre*’) por ser la de uso más común en las poblaciones nahuas de la Huasteca. La articulación entre la música y estas ritualidades llega a ser tan poderosa, que muchas veces el propio ritual es denominado también así: el *costumbre*.



importante que liga al cuerpo y a las cosmovisiones con las representaciones que estos incorporan a los objetos musicales. Planteamos que hay un proceso de *corporalización* y de transferencia de las percepciones del cuerpo que se ve reflejado en los instrumentos y en los rituales, tal y como describiremos y analizaremos más adelante.

Los usos rituales de la música y sus procesos de corporalización se han ido transformando a lo largo del tiempo. Sin embargo, constituyen un conjunto de elementos que es necesario entender de manera conjunta. Los dos objetivos que persigue el artículo están íntimamente implicados. Entender las ritualidades musicales expresadas en cualquier género requiere documentar los usos y sentidos que en la práctica adquieren estos a través de sus agentes y actores sociales.

Generalmente, desde la perspectiva antropológica, los aspectos musicales son tratados más frecuentemente dentro de la etnomusicología. No obstante, el propósito de este trabajo es ir un poco más allá de los alcances estrictamente ligados con la música para colocar estos temas dentro de una esfera más amplia que los pueda analizar también en el escenario de las formas de producción de la cultura y del arte. En este sentido, localizamos la producción de los sones huastecos y de *costumbre* desde la perspectiva de la antropología del arte, lo que nos permite dimensionar el lugar que la música ocupa en la producción de formas de agencia social (Gell, 2016), en la que los objetos (en este caso los instrumentos) cobran sentidos ligados a lo que aquí hemos denominado: formas de *cosmovisión corporales*.

La música adquiere en la vida cotidiana un poderoso motor de producción de relaciones sociales (Long, 2013). A través de la música se ponen de manifiesto diversas formas de identificación y de generación de redes sociales. Para los estudios antropológicos sobre la música es un reto comprender los *contextos relacionales* en los que los estilos musicales se desenvuelven. En especial, hay una serie de atributos que los sujetos construyen alrededor de sus instrumentos musicales. Estos se expresan en la forma de *modos de subjetivación e identificación* que devienen de las prácticas de producción musicales.

En el campo de la antropología del arte, Alfred Gell ha prestado atención a las formas de *personificación* que surgen de las relaciones que entablamos en nuestra vida cotidiana con los objetos. Autores como Arjun Appadurai (1991) y Marilyn Strathern (1999), también han enfocado los recorridos que surgen de estas relaciones. Como señala Sergio González Varela (2012), estas relaciones no devienen de meros procesos de fetichización. Se busca más bien entender la manera en cómo se entabla una relación de sentido con los objetos estéticos, centrándose en una estrategia etnográfica que permita explorar las maneras en que: “los sujetos crean relaciones con los objetos y se ven afectados al mismo tiempo por ellos” (Baudrillard, 1997: 2, citado por González, 2013: 131).



En el presente artículo nos proponemos visualizar estos campos de producción de sentido y de las relaciones sociales que los músicos nahuas de la Huasteca construyen alrededor de sus instrumentos. El escenario de producción de éstos gira en torno de los altares y los sones de *costumbre*, pero también de la manera en cómo estos ámbitos se entrelazan con la (re)producción de la memoria grupal. Consideramos que, en esta triada de altares, sones de *costumbre* y memoria, se desarrollan toda una serie de mecanismos de *corporalización de rituales* y de prácticas socioculturales que dan sentido al mundo de vida de los nahuas de la Huasteca. Carlo Severi ya ha explorado el papel que desarrollan las lógicas de la memoria en la producción de los rituales (Severi, 1996 y 2012). En nuestro trabajo queremos adentrarnos en la discusión sobre cómo la música se configura en los rituales nahuas de la Huasteca veracruzana, como un detonador que liga a la memoria, el cuerpo, los objetos (es decir los instrumentos) y las formas de cosmovisión.

Consideramos que el pasado es una fuente inagotable para producir nociones compartidas de comunidad e identidad (Romero, 2001) y es a partir de esta afirmación que pretendemos explorar las lógicas y formas de producción de la música huasteca, precisamente, como un elemento de *mediación cultural, anclado en los rituales*. La pesquisa antropológica que da sustento al presente artículo se centra (metodológicamente hablando) en dos fuentes principales: primero, el registro y la observación etnográfica; y segundo lugar, el registro de la historia oral en las localidades nahuas del norte de Veracruz.

Las fuentes orales son un dato central, no solo por su papel en la reproducción de las identidades de la Huasteca, sino además por el relevante lugar que ocupan en la (re)producción de su música. La oralidad es un componente significativo en muchas formas de producción de culturas musicales en el mundo. Por ejemplo, los trabajos sobre la música y la tradición oral *griot* (en el África Occidental) muestran el papel que los cantos orales tienen, tanto en sus sistemas de cosmovisiones como en la reproducción de las identidades grupales. Los cantos *griot* incorporan elementos muy relevantes que referencian la cosmovisión y la memoria grupal (Chamorro, 1993; Hale, 1997; Montes 2011 y 2019). Esta condición puede verse también en otros trabajos alrededor del mundo que muestran la importancia de este vínculo (Carpitella, 1973; Yosihiko y Osamu, 1986). Partimos de las referencias que hemos encontrado en los registros orales de los nahuas de la Huasteca para analizar el papel que tienen en las *cosmovisiones corporales*, en sus rituales y en el vínculo que los músicos establecen con sus instrumentos. Como analizaremos, estas cosmovisiones se elaboran a partir de una serie de *circuitos de comunicación* en la que los objetos (los instrumentos musicales) y su circulación ocupan un lugar muy relevante en la reproducción de la música y las identidades que los acompañan.



Desde la perspectiva contemporánea de los estudios antropológicos sobre el arte (Gell, 2016), estos circuitos de circulación de los objetos ocupan un lugar muy importante en la construcción, no solo de las formas de percepción de los umbrales estéticos que cada grupo tiene de sí mismo, sino también del lugar que lo *estético* ocupa en la producción de una noción propia de comunidad. La circulación de los objetos se desarrolla a través de una reorganización continua de la memoria en la que las formas de identidad se mueven continuamente, generando una relación dinámica entre los sujetos sociales, los objetos y sus formas de *patrimonialización* (Casas, 2018).

El artículo se encuentra dividido en tres grandes partes. En la primera (dividida en dos apartados), caracterizamos la música huasteca como un género regional, así como el lugar que ocupan los sones de *costumbre* en la organización ritual. Posteriormente, en la segunda parte (dividida en otros dos apartados), localizamos el lugar que ocupan los músicos y los lauderos en la música huasteca nahua, así como la forma en que el son de *costumbre* nahua establece un vínculo importante entre el cuerpo, los objetos (instrumentos) y la cosmovisión. Finalmente, derivamos estas cuestiones a la discusión sobre música, arte y antropología.

La música huasteca como género musical

El son huasteco, pensado como género musical (Sánchez, 2005 y 2010), tiene una amplia trayectoria histórica. Se constituye fundamentalmente durante el período de la colonia. En la tradición musical prehispánica no existen antecedentes documentales que indiquen un origen en ese momento (Álvarez, 1985). Sin embargo, es plausible observar el desarrollo de ciertas tradiciones musicales que se trasladaron del periodo prehispánico y que, durante la colonia, confluyeron con tradiciones españolas (principalmente andaluzas) que fueron cristalizando en este tipo de son. Manuel Álvarez Boada indica que: “salvo en el caso del arco musical no hay grandes referencias sobre el uso de las cuerdas en la música precolombina” (Álvarez, 1997: 39). No obstante, el orden instrumental fincado en las cuerdas se convirtió en el rasgo central de la producción musical del son huasteco.

Patrick Johansson (2012) explora la relación que tuvieron los cantos rituales huastecos en el periodo prehispánico, en el cual estaban asociados estrechamente a las danzas. Al parecer, el surgimiento de las primeras formas del son huasteco tuvieron lugar durante el proceso de evangelización colonial en el que la música fue un importante medio de cohesión social y de generación de identidades (Turrent, 2006). La música coadyuvó a la adaptación de los ritos y cosmovisiones de origen nahua y teenek, permitiendo un desarrollo incipiente de este género, el cual tuvo un largo proceso de conformación. Más recientemente, Cesar Hernández Azuara (2003) realiza una investigación sobre el desarrollo de los instrumentos usados en el son huasteco y que forman también parte del son



de *costumbre*, durante los siglos XIX y XX, que terminarían por darle a la música huasteca la imagen que actualmente tenemos de ella.

Como género musical, la música huasteca tiene varias características que la asocian con otras formas de sonos esparcidos territorialmente en México y a lo largo de todo el continente americano. En Cuba, por ejemplo, podemos referirnos al son cubano o al son montuno; en Nicaragua, al son nica. Mientras que en México encontramos diversas formas de sonos: el jarocho, el istmeño, el arribeño; el calentano (que actualmente los guerrerenses prefieren denominar como “son calentense”) y, por supuesto, el son huasteco, entre otras variedades más. Las múltiples influencias y recorridos de esta diversidad de formas de producción de sonos, como en toda la discusión sobre los géneros musicales (Guerrero, 2012), hacen complicado y ampliamente debatible fijar límites estrictos entre los distintos tipos de sonos.

Un punto común en la caracterización de los sonos está en indicar la correlación que existe en ellos entre la música instrumental, el canto y la danza como atributos esenciales en la definición de este amplio género (Stanford, 1979). También, lo es la indicación de que la mayor parte de los sonos: “casi nunca omiten la guitarra y con frecuencia presentan otras cuerdas punteadas como requintos, jaranas y arpas, y eventualmente violín” (Peyron, 2007: 978-979). Si bien, estos elementos son compartidos en todos los tipos de sonos, las articulaciones entre estos es lo que los torna distintos entre sí.

El son huasteco es un tipo de música que ha tenido tal condición de desarrollo que se ha fundido como un elemento distintivo de un territorio. De tal forma que, la música y la región en la que se producen han terminado por fusionarse en un mismo concepto: la música huasteca. Así, música y territorio se asocian indistintamente en el imaginario identitario regional que la identifican tanto dentro como fuera de la Huasteca.³

Musicológicamente hablando, cinco características básicas definen al son huasteco: 1) el ritmo; 2) la integración de sus instrumentos; 3) las formas de dotación instrumental; 4) los tipos de afinación; y, finalmente, 5) los arreglos y aspectos de producción componencial de la música. Lo que fundamentalmente identifica al son huasteco está relacionado con la dotación instrumental. Los ins-

3 Esta expresión se refiere a los usos que adquieren los sonos dentro de las distintas formas de ritualidades nahuas en la Huasteca. El término se ha popularizado como ‘son de *costumbre*’ entre los propios nahuas, asumiendo una forma castellanizada del término en el idioma nahuatl de la región. En algunas ocasiones es usado como ‘son de *costumbre*’ (en español) o ‘son de *costumbre*’. En este artículo preferimos utilizar esta última denominación (‘son de *costumbre*’) por ser la de uso más común en las poblaciones nahuas de la Huasteca. La articulación entre la música y estas ritualidades llega a ser tan poderosa, que muchas veces el propio ritual es denominado también así: el *costumbre*.



trumentos tienen sus propias características, por ejemplo, en cuanto a afinación. La jarana huasteca se afina de cuatro o cinco maneras distintas; la guitarra quinta huapanguera y el violín tienen dos afinaciones, una en re y otra en sol.

La disposición en la encordadura marca un punto central en estas distintas formas de afinación. Por ejemplo, si comparamos la encordadura de la guitarra sexta española con la guitarra huapanguera encontramos que las disposiciones de sus cuerdas son colocadas de manera diferente. En la guitarra sexta española las cuerdas se colocan de acuerdo con sus espesores: las cuerdas gruesas, generalmente, se colocan en la parte de arriba y van disminuyendo progresivamente hacia abajo. En la guitarra huapanguera sucede algo muy curioso, ya que se puede colocar una cuerda cuarta en la posición del primer orden de cuerdas, proporcionando la afinación necesaria. Asimismo, se puede poner una cuerda primera en el cuarto orden, donde generalmente va una cuerda cuarta y, de esta manera, combinando los calibres, la octavación del instrumento se logra muy bien, como en el tresillo, lo que le hace adquirir al instrumento una sonoridad muy especial.⁴

Los cinco rasgos arriba mencionados han variado a lo largo del tiempo. Presentan cambios y han evolucionado históricamente, por lo que no se les puede homogeneizar en los más de cinco siglos en los que el son huasteco se ha desarrollado. Solo por citar un ejemplo, la jarana, que actualmente es uno de los componentes básicos para pensar la música huasteca, ha tenido periodos de incorporación y otros de ausencia que no están exentos de debate entre los especialistas. Los tres instrumentos que caracterizan actualmente al son huasteco (guitarra quinta huapanguera, violín y jarana) en algunos momentos se caracterizaron por conformar solamente un dueto (guitarra quinta huapanguera y violín).⁵

No obstante, pese al debate sobre si el son huasteco puede expresarse en la forma de tríos, duetos o incluso de manera solista, lo realmente importante es el atributo que este adquirió como un demarcador territorial e identitario; así como también el lugar que ocupa en la organización de las fiestas de la Huasteca.

4 Para una descripción más detallada sobre los trazos musicales del son huasteco y el son de *costumbre*, recomendamos el trabajo de Jesús Camacho y María Eugenia Jurado (2016), quienes elaboran un análisis musical muy puntual, basado en su trabajo de registro etnomusicológico en la Huasteca hidalguense, el cual presenta características semejantes al caso veracruzano.

5 La discusión gira alrededor del lugar que ocupa la jarana en la música huasteca, así como del origen mismo del instrumento. Algunas tradiciones orales apuntan a que el instrumento musical fue creado por los hermanos Vargas, unos lauderos y músicos originarios de Tampico. Román Güemes sostiene que la jarana siempre existió en el acervo instrumental huasteco. La jarana era un instrumento que no estaba asociado necesariamente al trío, pero se usaba por músicos solistas que, con una jarana, amenizaban las fiestas, sobre todo en las cantinas. Un jaranero, con un solo instrumento, improvisaba y tocaba todo el repertorio huasteco. En el carnaval, un fuerte contingente de jaraneros desfilaba por las calles de los pueblos, acompañando a los payasos que declamaban décimas. Según Román Güemes, entre 1920 y 1930, la jarana recobró su sitio y se incorporó al trío huasteco.



Román Güemes se ha encargado de documentar a través de la historia oral, en poblaciones como Alahuatitla, municipio de Chicontepepec, o en Atzalan, Veracruz, la manera en cómo las fiestas se amenizaban con los sones tradicionales (Güemes, 1996a y 1996b). Tanto para la población monolingüe (hablante únicamente del español) como para la población originaria (ya sea hablante de teenek, nahua, otomí o tepehua; o, incluso bilingüe, hablantes de español y algún otro idioma) el son huasteco adquirió a lo largo del tiempo un sello compartido que se hace presente durante las celebraciones festivas o rituales que lo acompañan. Aunque, como veremos a continuación, sus apropiaciones varían y ponen su acento en distintas formas de concepción/percepción del mundo que se ven reflejadas en la ejecución de la música.

El ‘son de adentro’ y el ‘son de afuera’: organización ritual, altares y música

Aunque musicalmente están estrechamente emparentados, el son de *costumbre* y el son huasteco guardan particularidades que los diferencian entre sí. Además de distinguirse variaciones en las formas de afinación de los instrumentos (que detallaremos más adelante) y en las formas de autoría y composición de los sones, la distinción principal tiene que ver con el aspecto ritual que adopta el son de *costumbre*.

En su ejecución, los músicos nahuas pueden moverse muy bien entre uno y otro tipo de sones. Sin embargo, el son de *costumbre* es concebido como un ‘son de adentro’, sones que acompañan las ofrendas en los rituales. Existe un indeterminado número de sones, tan amplio como la gran variada de rituales nahuas huastecos que los conforman. Entre estos sones encontramos: los *xochi-sones* (sones de flor), los *elosones* (sones del elote), los *mihkasones* (sones para el día de muertos), los *atlatlakwaltlissones* (sones que se tocan en la ceremonia de solicitud de agua), los *lotosones* (sones de luto), los *mesahsones* (sones de mesa, cuando se presenta la comida ritual), entre otros más.⁶

La ‘música de adentro’ es la que se toca para el altar y para la ceremonia. El altar es una construcción concebida por la virtuosidad de los arqueros comunitarios (*tlaixpanchiwanih*). El altar es una entidad importante de la casa. Siempre está allí. Y ese altar con arco se sacraliza y se transforma en un gran espacio sagrado cuando se celebra un determinado ritual, ceremonia o fiesta. Allí se celebra también la *bendición de la semilla*, que es un acto medular en la cosmovisión náhuatl. En este ritual se realiza la ofrenda de los elotes: *chikomexochitl elotla-*

⁶ La variedad de sones de *costumbre* es muy amplia. Por ejemplo, hay un son ritual para el lavado de manos, que se toca antes, durante y después de pasar a la comida ritual, denominado en náhuatl *mahpapakilissones* y que se le conoce en castellano como: *sones del aguacero*. También hay una cadena de sones que se llaman *cuartillas* que se multiplican en múltiplos de siete; aparecen en distintos tipos de rituales y se llegan a prolongar hasta por cuatro días.



manalistli. Se celebra igualmente “la recepción del maíz maduro”, ritual al que actualmente los nahuas de la Huasteca llaman: *bendición de la mazorca*, cuyo nombre original era *sinkalakilistli*. En el *chikomexochitl elotlamanalistli* se realiza frente al altar un episodio llamado *elokalakilistli*, la entrada ritual del elote a la casa. En cada ceremonia hay etapas determinadas donde se tiene que depositar ofrendas al agua, al fuego, al viento y al sol.

Del conjunto de ceremonias y rituales cuatro revisten un carácter importante en los ciclos agrícolas. Son rituales realizados en los *altares* domésticos que, en algunas ocasiones, se desplazan hasta las milpas. El *miltlakwaltilistli* es acompañado por los sones de *bendición de la semilla* que se va a sembrar. El ritual remarca el ofrecimiento de dones, para ir a “darle de comer a la milpa”, cuando la milpa está espigando. El *tlaltlakwaltilistli* es una ofrenda a la madre tierra. Subraya metafóricamente la renovación y recuperación del ropaje terrenal. Según la tradición de los nahuas, los seres humanos hacemos un uso irresponsable de los recursos naturales y, más aún: “sobre su piel vertemos nuestros desechos y fluidos corporales”. En el ritual se hace el depósito/ofrenda a la tierra de un ropaje. El *ropaje* consiste en poner en el suelo papeles de distintos tipos de diseños, con cortes artísticos, que son colocados al momento de entregar la ofrenda, en forma de alimento. Sobre esas llamadas “*servilletas*” se va poniendo la comida y la bebida. Con este *ropaje* y la ofrenda de comida, se está retribuyendo a la madre tierra lo que se le ha quitado. Según los relatos nahuas estos pasos en el ritual tienen que ser ejecutados con la mayor humildad y belleza. Finaliza el ciclo agrícola ritual con la celebración del *chikomexochitl-elotlamanalistli: el fruto y su fiesta*. El *chikomexochitl*, que traduce literalmente siete-flor, es el ritual que marca la etapa final del maíz. Por su vez, el *elotlamanalistli* es el ritual que escenifica la ofrenda final a los elotes. Ambos rituales se reproducen de manera conjunta, subrayando secuencias que, aunque son distintas, se encuentran interconectadas entre sí.

Cada uno de los cuatro rituales descritos anteriormente (*miltlakwaltilistli*, *tlaltlakwaltilistli*, *chikomexochitl* y *elotlamanalistli*) son acompañados por un conjunto de sones de *costumbre*. Se trata de un mundo de sonidos y sonoridades que se realizan adentro de la casa y que son interpretadas por los ‘*músicos de adentro*’ llamados: *xochitlatsotsonanih*, “músicos de la flor” o, *eloxochitlatsotsonanih*, “músicos de la flor del elote”. En la celebración de los rituales hay toda una serie de formas alegóricas y metafóricas que aluden a las nociones de cuerpo y agradecimiento. Elementos rituales como las servilletas y los depósitos/ofrendas que les acompañan adquieren la forma de objetos estéticos que, junto con la música, construyen una noción conjunta centrada en la cosmovisión nahua.



En ocasiones suele confundirse al músico del ‘huapango huasteco’ con el que ejecuta el ‘son de *costumbre*’. El son huasteco es la música que se interpreta en un huapango. El huapango es la fiesta, es el sitio donde se toca el son huasteco para que la gente lo baile, cante y disfrute, principalmente en las comunidades mestizas (aunque también son realizados huapangos en las comunidades nahuas y teenek). El huapango gira en torno a un escenario de reproducción festiva y no ritual.⁷ Los huapangueros huastecos, aunque en ciertas ocasiones pasen a tocar a los altares domésticos nahuas, durante las festividades rituales no son considerados ‘*músicos de adentro*’. Se les denomina ‘*músicos de afuera*’ porque lo que tocan no guarda un sentido ritual y es muy breve, además de que el repertorio musical que ejecutan es también diferente. En las celebraciones rituales piden permiso para pasar al altar, ofrecer sus respetos, solicitar bendiciones y pedir no contraer enfermedades durante el año.

Durante las celebraciones rituales algunos ‘músicos de afuera’ piden permiso para realizar huapangos en el centro de los pueblos. Los cuales, aunque acontecen en los días de fiesta, se encuentran diferenciados de los rituales celebrados domésticamente. En los huapangos se baila en tablados en donde se zapa-tea o se “baila de gancho”.⁸ Los bailes son organizados por un ‘empresario’ y los recursos obtenidos se utilizan para sufragar los gastos ocasionados por la fiesta, incluyendo el pago a los músicos. En el baile se cobra y hay venta de bebidas y alimentos. A estos huapangos también se les denomina ‘*bailes de especulación*’.

En las fiestas rituales o ceremonias tradicionales (también llamadas ‘*bailles de gusto*’), el centro de la festividad gira en torno al *agradecimiento ritual* y no a la ‘*especulación*’ económica. El ‘músico de adentro’ sale de la casa solo cuando tiene que trasladarse a hacer ofrendas a los manantiales, a la milpa o a los pozos de agua, así como también cuando acompañan a los ritualistas a realizar rituales en los cerros. A los ‘músicos de adentro’ se les denomina en nahuatl *xochisoneros*. Es muy común en cualquier evento que todos los músicos antes de hacer cualquier cosa pasen ante el altar a presentarse y realizar una plegaria para evitar cualquier contrariedad con los humanos o con los malos aires. Un ejemplo de estas salutations puede ser como a continuación se indica (se coloca el registro en náhuatl y posteriormente su traducción al español):

Nah notoka Lokas, niwala ne Akechkeleyo nimomachtik ka nehe noweyitata Mikil, mihkihya wahkahya. Wan namah, nika niwalahki kanpa nika titlaixpia, niwalahki nitlatsotsonako san tle nah achi nimomachtihok. Niwalahtok nimitstlatsotsoniliki iwan nehe aki iniwaya nitlatsotsona. Ni tlatsotsonali nehe ta ha nimitsmaka. Niwalahtok nimitstlatsotsoniliki chikomexochitl moixteno pa taha ti nechpalewis, pah kwali niitstos, ax nimokokos panpa nohwa moneki nixochihtlatsotsonas.

7 La denominación ‘huapango’ alude a la festividad misma, pero se les suele utilizar también como si fuera un sinónimo del son huasteco.

8 Esto significa que bailaban abrazados y no sueltos.



Yo soy Lucas, vengo de Aquechqueleyo, aprendí a tocar con mi abuelo Miguel, que en paz descanse, y ahora vengo aquí a tu fiesta a tocar lo poco que aprendí y de la manera en que hasta ahora lo he venido haciendo, que posiblemente sea buena o sea mala o regular, pero yo lo hago con el corazón y estoy tocando hasta ahora ante ti, Siete Flor, que eres nuestra sangre y nuestro cuerpo. Vengo delante de ti para que tú me favorezcas con más salud. Para que yo pueda seguir haciendo nuestra música florida.

La participación de los ‘músicos de adentro’ no solo se desarrolla en el entorno de los rituales ligados al ciclo agrícola. También aparece en los rituales ligados a las concepciones nahuas sobre el ciclo de vida y las cosmovisiones asociadas con este: natalidad (presentación de las embarazadas a los cerros, desarrollo de los embarazos y en el nacimiento de los niños), matrimonios, defunciones, etcétera. Un ejemplo de esta diversidad de ceremonias y rituales es el *tlikixtilistli* (acción de sacar el fuego, relacionada con el difunto reciente) y la danza del *xochitinih* “portadores de la flor”.⁹ Cuando alguien muere lo levantan y luego lo acuestan en el suelo para que se despidan de la madre tierra a la que habrá de volver. El cuerpo del difunto se coloca tendido por largo tiempo hasta que termina de realizarse el ceremonial *tlikixtia* (sacar el fuego) que consiste en nombrar a una persona (mujer para una difunta y varón para un difunto). Esta tendrá que sacar la ceniza del fogón, las cazuelas y los *tenamaztles* que se irán a tirar lejos del hogar. Una vez que retorna la persona que va a tirar los objetos mencionados fuera del rancho, se tiene que barrer la casa y organizar las pertenencias del muerto. Terminada la acción, de entre todas las pertenencias del difunto, se le obsequian algunas a la persona que sacó el fuego. Toda la ceremonia es acompañada con ‘sones de *costumbre*’ alusivos al ritual.

La *xochitinih* es llamada “la danza del origen de las danzas”, una de las más difundidas en la Huasteca. Es de amplia duración. Puede prolongarse por más de un día e incluye un amplio repertorio de sones. Los músicos más viejos refieren la existencia de más de trescientos sones que se ejecutaban sin repeticiones durante la ceremonia. Las celebraciones actuales incluyen un repertorio que se ha ido reduciendo y que contempla ahora alrededor de sesenta sones.

Aunque parecieran semejantes, dichos sones son diferentes. Hay una estructura sonora base, pero va cambiando la construcción armónica. Muchos elementos tradicionales del son de *costumbre* son el origen de varios sones huastecos esparcidos por todo el conjunto de la región, los cuales han sido apropiados por la población que no es nahua-hablante. Si pensamos la parte sonora que

⁹ La alusión a las flores tiene una acepción muy importante en el pensamiento nahua de la Huasteca. Está relacionada con la cultura y los saberes comunitarios, con la vida, la juventud, el nuevo día, la belleza, la música, el arte en general y la supervivencia del ser humano. El nombre de uno de los sones de *costumbre* más difundidos en la Huasteca es el *xochipitzáhuac*: “flor menuda”. La alusión a las flores aparece también en otras regiones nahuas como en la Sierra Norte de Puebla y la región de Zongolica, Veracruz.



acompaña todos estos sonos es imprescindible referirse a las armonías. En cuanto a las formas de afinación los tres instrumentos (que también se utilizan en el son de *costumbre*) se afinan diferente y poseen cuatro o cinco afinaciones distintas. En el son huasteco el tono preferencial es en clave de sol. Mientras que para el son de *costumbre* se utiliza mayormente el tono de re en todos los instrumentos, incluyendo el violín. Se oye distinto y esto marca una percepción sonora que es muy importante distinguir para subrayar la relación que hay entre percepciones sonoras y construcción de ritualidades.

***Xochitlatsotsonanih*, “músicos de la flor”: lauderos y hacedores de la música**

Obvia decirse que los músicos son fundamentales porque son los que reproducen los sonos. Sin embargo, antiguamente su papel no se restringía solo al acto de ejecución de la música. Actualmente el rol del ejecutante es diferenciado, pero esto no siempre fue así. Muchos de ellos también producían sus propios instrumentos sin necesariamente ser considerados como lauderos. A lo largo del siglo XX algunos de estos maestros adquirieron un gran reconocimiento en el ámbito regional y local. Eran parte de una tradición que se heredaba. Los músicos siempre identificaban a sus maestros, a aquellos con los que se iniciaron en el aprendizaje de la música.

A inicios del siglo pasado, el aprender a tocar un instrumento era considerado parte de un *oficio* que estaba marcado por el destino. Se le consideraba un don que podía ser aprendido y reforzado por la presencia de alguien que le enseñara, que fungiera como su maestro. Este destino únicamente se conseguía teniendo un maestro o una serie de maestros a lo largo de la vida.

Por ejemplo, en el estado de Hidalgo uno de los artesanos más reconocidos en la elaboración de violines fue Vicente Ortega. Él fue un laudero de Atlapexco, Hidalgo, que nació aproximadamente en 1910 y falleció a finales de la década de 1980. Sus instrumentos eran muy sonoros; se les reconocía por su durabilidad y por la calidad de su sonoridad. La principal característica de sus guitarras y violines estaba en la hechura de los bordes, para la que utilizaba un tipo de madera llamada *estribillo*, conocida en otros lugares como *ramatinaja*, usada también para la elaboración de los altares de Día de Muertos.¹⁰ A esta madera, en la variante del náhuatl hablado en la Huasteca, se le denomina *xopilkwawitl*, que traducida al español significa: ‘árbol del dedo gordo del pie’, ya que la hoja de dicho árbol se asemeja a esa parte del cuerpo. Es una madera de color blanco, muy dócil y duradera, poco corruptible. Por esa característica, adornaba muy bien las orillas de las cajas de resonancia y las esquinas de los instrumentos.

10 Los instrumentos pueden ser hechos de muchos tipos de madera, pero al hacerlos se les refuerza con unas tiras de otra madera, en este caso, de estribillo.



En la producción de las guitarras de huapango y de las jaranas, los bordes, los puentes, las tapas y las clavijas son elementos que identifican muy bien a los lauderos (ver imagen 1, esta muestra las partes que componen una guitarra de huapango). Para la elaboración de los bordes de los instrumentos hay una técnica muy usada en la laudería tradicional que consiste en pasar un clavo afilado por las orillas de los dos lados del instrumento. Con diversos tipos de plantillas se le da la forma a la guitarra, pero se deja una oquedad en sus bordes que sigue toda la orilla de la tapa principal. En ellas se monta un tipo distinto de madera que sirve de adorno, pero que también produce sonoridades especiales. Los lauderos devistan la madera de las tapas con pequeños cepillos. En algunos casos el cedro de sabana, que es más duro, es utilizado para el cuerpo del instrumento y los adornos son colocados en los bordes y en las esquinas (ver imagen 2). Todos estos ornamentos caracterizan al laudero, son su firma, su impronta. Cada uno tiene su propio estilo, que reproduce en las plantillas que usan.



Imagen 1. Denominaciones que reciben las partes que componen una guitarra quinta huapanguera tradicional: 1) Pala o cabeza; 2) Clavijero; 3) Cejilla o hueso; 4) Cuello o pescuezo; 5) Diapasón; 6) Trastes; 7) Rieles; 8) Tapa frontal; 9) Tapa posterior; 10) Boca; 11) Puente; 12) Aros o costillas; 13) Caja de resonancia; y, 14) Tacón. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez





Imagen 2. Guitarra quinta huapanguera elaborada por el fallecido laudero Juvencio Gómez Gómez, originario de la población de Coxquihui, Veracruz. En este caso se muestran adornos incrustados en todos los bordes de la caja de resonancia. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez

La imagen 3 muestra otro tipo de diseño incorporado en los instrumentos que sirve no solo para distinguir los estilos del constructor, sino también la antigüedad del objeto musical. Mientras que en el caso anterior vemos incrustaciones de ma-



dera en los bordes, en este otro caso, vemos marcas de pirograbado realizadas en las orillas; especies de quemaduras que siguen el contorno de las tapas frontales y traseras de la caja del instrumento.



Imagen 3. Jarana de San Pablo Ozulama, Veracruz, fabricada con madera de cedro rojo por Florentino Atanasio Marcelo. En dicha jarana se pueden observar los pirograbados realizados en todos los bordes de la tapa frontal del instrumento. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez



También existen otros diseños que son incorporados en la boca de la guitarra, los cuales actualmente pueden seguir distintos patrones. En la imagen 4 se muestra uno de los diseños más tradicionales y antiguos, formado por pequeños triángulos hechos con limas de afilar a las que les llaman triangulas. Para hacerlas se colocaban limas de afilar al fuego, hasta que estas se ponen al rojo vivo y con ellas se va quemando la madera, elaborando de esta forma un pirograbado muy especial y característico. En este caso, todo el instrumento está hecho de una única madera, preferentemente cedro.

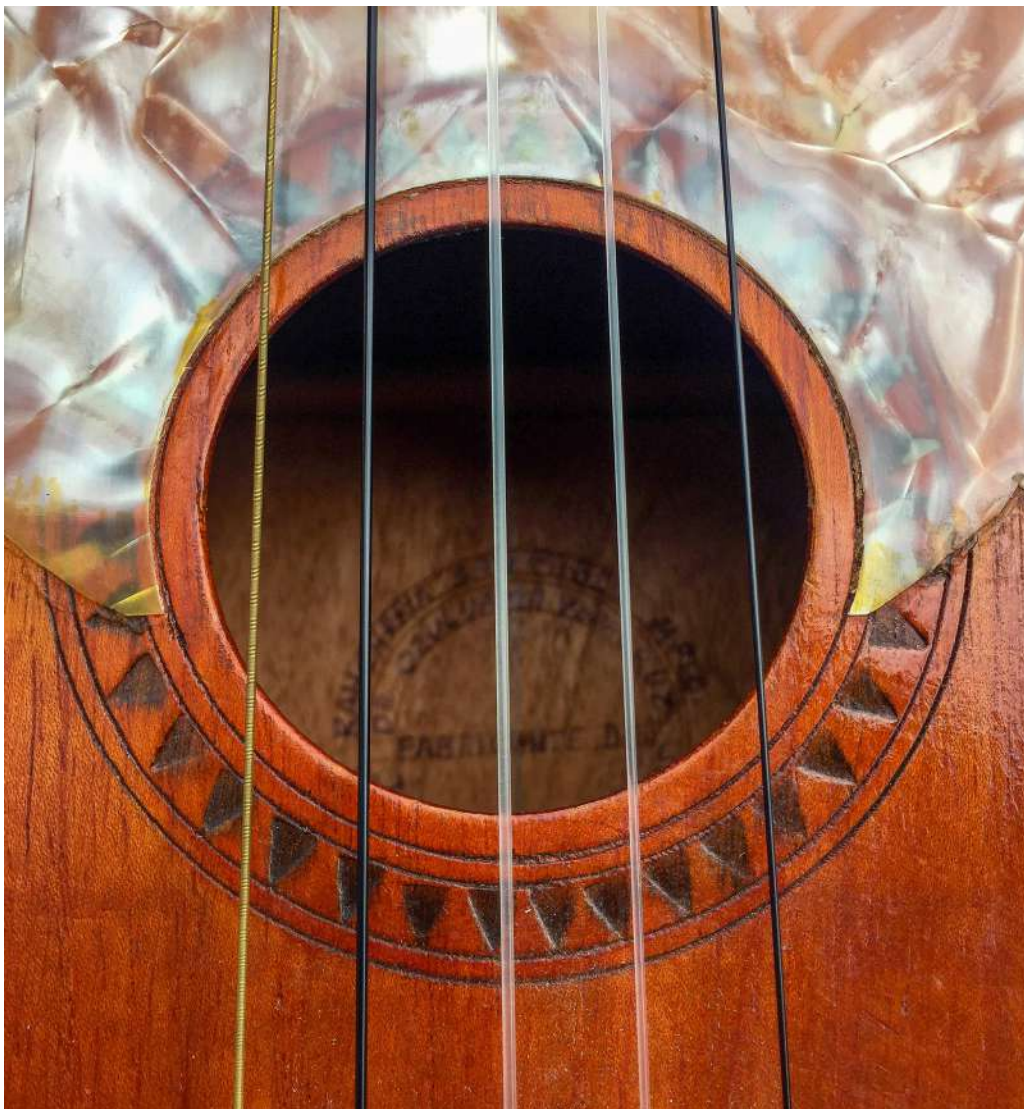


Imagen 4. La imagen muestra los diseños en forma de triángulos, colocados alrededor de la boca de una jarana huasteca hecha a mano. Estos diseños pirograbados aparecen también en guitarras huapangueras antiguas. En la parte de arriba de la boca de la jarana fue incrustada una bella mica artesanal, hecha a mano, de concha nácar. La mica le da una presencia especial al instrumento. Además de ser ornamental, era una protección para el diapasón y la tapa de la boca de la tapa frontal del instrumento. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez



Posteriormente, se comenzaron a usar distintos tipos de madera en la producción de los instrumentos. Corresponden a lo que podríamos identificar como una fase posterior de la laudería huasteca en que se comenzó a ensayar con la acústica. Se experimentó con distintos tipos de madera regionales como el palo escrito, el granadillo, el cedro de sombra (que es más suave que el cedro de sabana, lo que produce mayor sonoridad) o cualquier otra madera blanda. Sin embargo, la mayoría de los lauderos locales preservaron el uso de solo una madera en la elaboración de los instrumentos. En las grandes ciudades fue donde se experimentó el uso de otros materiales, así como el implemento de maquinaria eléctrica para la elaboración de los instrumentos.

Los puentes de las guitarras huapangueras también sirven para distinguir a los lauderos entre sí. Algunos de estos puentes siguen garigoleos semejantes a los de las guitarras del renacimiento (ver imagen 5). De la misma forma, las plantillas con las que se elaboran las cajas de resonancia son consideradas por cada uno de los constructores como propias. En algunos casos, los lauderos heredan las plantillas de sus maestros, pero en otros, las elaboran ellos mismos o las copian.

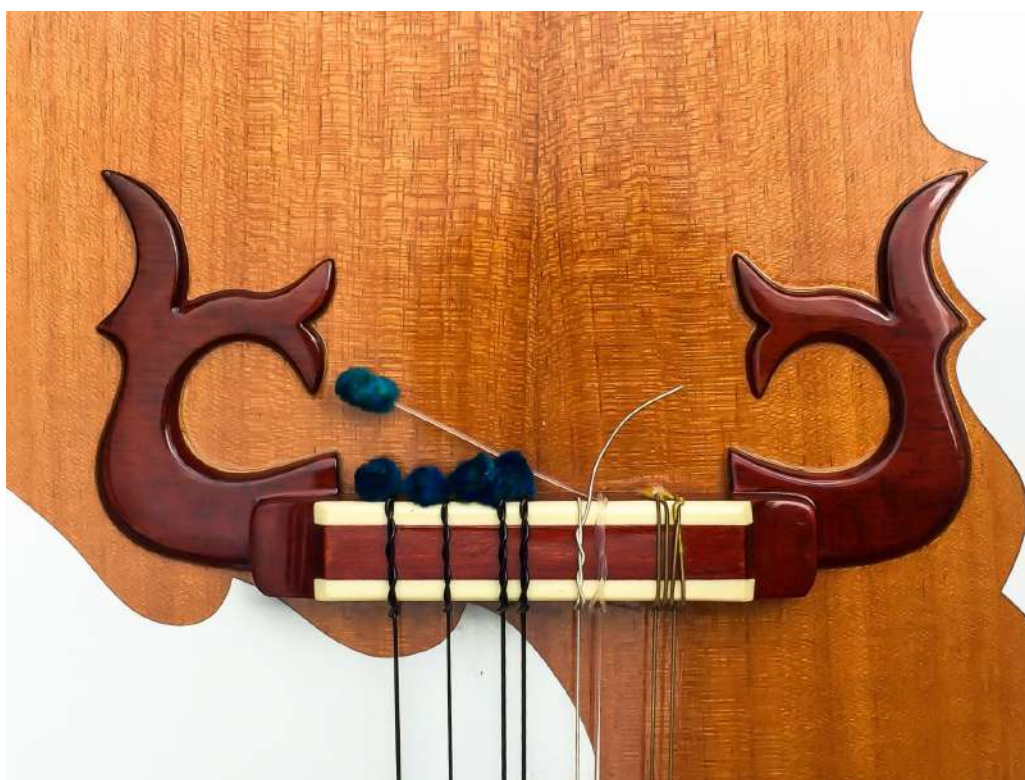


Imagen 5. Puente de guitarra quinta huapanguera elaborada por Juvencio Gómez Gómez. La imagen ilustra los adornos con garigoleos que se colocan en los puentes de los instrumentos huastecos. Este se encuentra inspirado en los instrumentos tamaulipecos del laudero Eleazar López Vázquez, de Xicoténcatl, Tamaulipas. Fotografía de Dunia Salas Rivera, de la colección de instrumentos huastecos de Román Güemes Jiménez



Dos grandes maestros de la producción de instrumentos musicales nacieron en Mexcatla, municipio de Chicontepepec, Veracruz, los hermanos Simón y Carlos Cruz Fajardo. El primero de estos hermanos fue el que comenzó a elaborar guitarras huapangueras muy influido por las que hacía Vicente Ortega. Estas eran muy conocidas y circulaban por toda la Sierra de Chicontepepec, en Veracruz, y en el estado de Hidalgo. Simón habría de morir a los cuarenta años (en 1977), pero se encargó de enseñar a su hermano Carlos, quien venía elaborando desde años atrás sus instrumentos. Este fue introducido al oficio por su padre, quien no era laudero, pero conocía los procesos de elaboración. Trabajó primero copiando el estilo de Vicente Ortega y consiguió reproducir muy bien su modelo de elaboración de los instrumentos.

Las mujeres también participan en el arte de la laudería. En Pastoría, comunidad del municipio de Chicontepepec, Veracruz, había una mujer nahua que fabricaba jaranas; tradición que se ha ido conservando porque en la actualidad se mencionan otros lugares, donde algunas mujeres, ocasionalmente, fabrican instrumentos, no precisamente para la venta. En muchas otras localidades esta tradición laudera ya ido cayendo en desuso.

Instrumentos, cuerpo y cosmovisión

Como hemos visto en los apartados anteriores, el proceso de producción de los instrumentos guarda una relación muy importante, tanto con las formas de pensamiento, como en la que manera en que se trata a los objetos musicales, entendidos estos como cuerpos dotados de sentido. La elaboración de instrumentos está ligada a la ejecución de los sones (muchos de ellos anónimos), esto hace que los músicos huastecos mantengan con ellos un especial vínculo relacional. Los instrumentos musicales elaborados por estos lauderos nahuas no son percibidos como meros objetos. Entablan con ellos una relación muy importante de corporalización y de personalización. A los instrumentos se les sahuma, se les da de comer, se les trata como cuerpos, que incorporan las nociones de mundo de vida, de las que son partícipes sus ejecutantes.

Hay todo un proceso relacional y de corporalización que inicia desde el momento mismo que el músico adquiere sus utensilios y aprende el oficio. Pero que también se expresa en la elaboración misma del instrumento, en la búsqueda de un tipo de sonoridad distintiva. Antiguamente había tres modos principales de obtener un instrumento para su aprendizaje: 1) por donación/herencia; 2) por préstamo; o, 3) mandándola a hacer con algún laudero. Aunque existía un mercado de piezas, pocos recurrían a comprarlas directamente en alguna tienda. La constitución de estos mercados se afirmaría posteriormente, con el proceso de profesionalización del son huasteco.



Conseguir una guitarra quinta o guitarra huapanguera era fácil. En algunos casos las guitarras se heredaban. Con esto, no solo se heredaba un instrumento, sino toda la energía, toda la fuerza que el músico había dejado al pulsar ese instrumento por noches y noches, años y años. Los instrumentos se entregaban como un regalo en una pequeña fiesta en la casa del músico. Se hacía la entrega del instrumento del abuelo, ya fuera violín, guitarra huapanguera o jarana.

Los músicos de oficio siempre tenían un par de huapangueras y un par de violines, por si alguno de ellos se descomponía o se dañaba. Entre 1962 y 1963 una jarana llegaba a costar siete pesos; una huapanguera, que era más grande y más ancha, costaba cincuenta o sesenta pesos. Los violines se traían de la Ciudad de México. La llegada de los violines chinos suplió a los violines llamados ‘excavados’, hechos de una sola pieza y no ensamblados y que eran producidos por lauderos locales. Los viejos huapangueros se referían antiguamente a los violines chinos como: ‘moldeados’. Para su elaboración se cortan las plantillas y se les arma en serie en las fábricas. Sin embargo y aunque hay un mercado creciente de producción de instrumentos musicales que llegan de fuera de la Huasteca aún es posible observar la producción de instrumentos por lauderos locales.

Esta elaboración de objetos musicales no solo representa una actividad o la práctica de un oficio, reviste también características espirituales y cosmogónicas, que están por detrás de la producción de los instrumentos. Quizás es en este proceso de creación que surge la idea de cuerpo, en la que el ejecutante del son de *costumbre*, incorpora a los instrumentos su propia percepción y cosmovisión del mundo. A las jaranas se les viste y se les adorna. Tienen cuerpo y por tal motivo es necesario que se les luzca. Las micas son un elemento ornamental muy característico en los instrumentos huapangueros (ver imágenes 1, 3 y 4). Los músicos ven en estas micas una especie de vestidos, que adornan los cuerpos de madera en que están hechos estos instrumentos. El músico busca en las micas una luminosidad y un adorno característico, que torne vistosos a sus instrumentos, así como también tienen la función de proteger la caja de resonancia, ya que con el uso (principalmente con el golpeteo y azote de los instrumentos) se va erosionando la madera.

En algunos casos, también se viste a las guitarras con listones, los cuales sirven para “curar al instrumento”. Son formas protectoras para evitar la envidia, el *tlasoli*, así como para evitar que “le hagan ojo” al instrumento. La envidia es un celo profesional entre músicos, “por lo que el otro tiene o por lo que el otro hace”, y los listones son una protección que funciona como amuleto. Algunos músicos prefieren colocar estos listones dentro de la caja de resonancia, ponen listones y otras cosas como cascabeles de culebras, espinas de conrnezuelo y escapularios y los llevan al templo a bendecir, posteriormente los meten adentro del instrumento.



En los rituales de ofrecimiento como el *tlaltlakwaltlistli* (ritual de ofrecimiento a la tierra) y en el *chikomexochitl-elotlamanalistli* (ritual de ofrecimiento al elote, realizado en octubre durante la siembra de temporal, en el que los campesinos montan una ofrenda dedicada a los elotes para agradecer la cosecha obtenida),¹¹ los músicos presentan sus instrumentos frente al altar y les colocan a cada uno un adminículo, que simbólicamente representa una figura sin principio ni fin, a la cual se le denomina *akasewastli*, que significa “abanico”. Este objeto protector está elaborado con dos tipos de *totomoxtles*, hojas de maíz blancas y moradas, que se entretejen formando una especie de bolsa, en forma de triángulo, en la que se introducen flores llamadas *ixwakentsih*, “reverenciable flor que por antonomasia nace”.¹² Además, a los instrumentos se les sujetan unos listones, se recargan en el altar “para que descansen”, es cuando los rocían de aguardiente y se les pone comida en la mesa para que la consuman, en tanto los músicos solo observan. Con esto, está equilibrada la relación músico-instrumento, porque hay una reciprocidad de ida y vuelta: “tú me das lo tuyo, que es la flor, el canto, y yo te doy lo mío, que es el sudor”.

Los instrumentos encarnan una noción de humanidad, que dibuja dos principios centrales en el pensamiento nahua de la Huasteca: un sentido de reciprocidad e intercambio de dones y una noción de “comensalidad” simbólica, expresada en los rituales de ofrecimiento. Como los hombres y los otros seres de este mundo, los instrumentos también comen. Los violines, las jaranas y las guitarras huapangueras son presentadas en los altares y recargadas en la mesa donde se pone la comida. Están adornadas con adminículos, las clavijas se asperjan con aguardiente y en la boca de las guitarras huapangueras se le pasa por enfrente una taza de café, a manera de ofrecimiento. En el puente de la guitarra se esparcen refrescos y otras bebidas. Finalmente, el *tlamatketl* o ritualista, sahúma los instrumentos y los sacraliza.

En estos rituales, a los músicos se les proporciona una paga simbólica que se coloca en el altar. Al término de la ceremonia, el ritualista junta ese dinero, que es considerado sagrado y se lo da al mayor de los músicos, para que lo redistribu-

11 En el *tlaltlakwaltlistli* los nahuas de la Huasteca señalan que, a través de estos rituales en los que se ofrecen los dones, se complace a la tierra y con ello se logra el equilibrio natural y emocional, necesario para la vida humana. Precisamente, en la parte medular de este ritual, llamado *tlaxolewalistli*, de “desbaratamiento”, en uno de sus momentos ocurren estas dos acciones: *xochikopina*, que significa despojarse de las flores, y *xochitohtoma*, desatarse de ese bejuco florido llamado *xochimekatl*, por el cual pasan siete veces y se desanudan siete veces. El ritual dura cuatro días. Inicia en la casa, pero se desplaza a los cerros.

12 Este significado es muy relevante, ya que representa la idea de algo que nace, algo que brota y germina con facilidad. A la flor se le asocia con la capacidad de nacer fácilmente. Por ejemplo, cuando un niño nace se le da un primer baño ritual, para el cual colocan esa misma flor en el agua y luego la maceran, y con esa agua dan el primer baño al niño y los asistentes a la fiesta se lavan la cara.



ya equitativamente entre todos. Esto no es una paga, sino es una figura simbólica de retribución y reciprocidad. El fin de este ritual es evitar que el instrumento “le cobre” al músico. Esto, por el hecho de que es su instrumento de trabajo, por el uso que el músico hace de él. El músico obtiene prestigio, producto de la satisfacción y el respeto de las comunidades de donde es originario o en las que produce su música. Si el músico no le da de comer al instrumento, éste lo va a comer a él, va a cobrárselo con su salud. Si no se cumple esta regla, se dice que el músico puede caer enfermo.

Finalmente, las denominaciones nahuas de los instrumentos usados en el son de *costumbre* o son ritual, tienen referentes asociados a esos sentidos de humanidad y corporalidad. La jarana denominada *okichpil*, jarana niño, es indicada así por su tamaño y sonoridad. La guitarra quinta se le denomina *kixtiano*, que traduce al español: cristiano o señor. Y el violín es *siwapil* (mujer), haciendo referencia a la voz femenina del violín: muy aguda y que alcanza también tonos graves de gran sonoridad.

Reflexiones finales: la etnomusicología huasteca y la antropología del arte

Aunque durante las últimas dos décadas hubo un incremento en la producción de estudios sobre la etnomusicología de la Huasteca, aun es necesario ahondar más en la relación que se establece entre las ritualidades, las cosmovisiones corporales y el efecto que esto tiene en la producción de formas sonoras y musicales. Sostenemos que un objetivo de este tipo va más allá de los aspectos etnomusicológicos. Implicaría pensar la articulación entre sonoridades, estilos musicales, rituales y una percepción del arte entre las comunidades que las producen y que, a través de ellas, le dan significado a sus propias maneras de subjetivar los sonidos, la música y la cultura.

Describir etnográficamente los contextos rituales en que acontecen los sones de *costumbre*, es un punto de partida para entender los referentes estéticos que son contruidos por los nahuas de la Huasteca. A lo largo del presente artículo hemos hecho un recorrido por las principales características que dotan de sentido a los sones de *costumbre* nahuas y que van más allá de la producción de un estilo musical. El son de *costumbre* nahua de la Huasteca tiene una filiación directa de hermandad con el son huasteco, pero sus escalas musicales privilegian las afinaciones en re, que en los rituales nahuas aparecen como una marca sonora que los identifica. Se encuentran adaptados a una preferencia musical, que ejecutan y distinguen auditivamente. Forma parte de un *gusto* propio del son, ejecutado con fines rituales.

Aunque los músicos de los sones de *costumbre* conocen también el amplio repertorio del son Huasteco y lo saben reproducir en los huapangos, distin-



guen muy bien y separan los tipos de sones que son propios de los rituales frente a los altares (es decir ‘los sones de adentro’), de aquellos otros que son destinados para la fiesta pública (que son ejecutados en los huapangos) y el convivio (los ‘sones de afuera’). El repertorio de los ‘sones de adentro’ nahuas guardan una consistencia con el tipo de ritual que se produce. Es decir, el *tlatmatketl* (o ritualista) y los músicos, saben qué sones son propios de qué ritual. En algunos momentos, algunos sones del repertorio de *costumbre* han cruzado la frontera de sus comunidades y se han instalado en el repertorio general del son huasteco, es el caso de sones como el *Xochipitzahua*, que se interpreta en los ritos matrimoniales nahuas, pero que se tornó una música reapropiada por poblaciones no indígenas de la Huasteca, pasando a formar parte del repertorio del son Huasteco en general.

En concordancia con lo que señala Marina Alonso Bolaños (2008: 20-21), aunque la tradición de etnomusicólogos mexicanos retomó el apelativo disciplinar de la tradición de etnomusicólogos anglosajones (la cual se forjó con mayor fuerza a partir de la década de 1960), no se desarrolló en México una tradición analítica. Se privilegió más el carácter descriptivo de las formas musicales y la cultura, sin que esto derivará en una discusión teórica más amplia sobre sus relaciones con las formas de producción de artes locales. En esa perspectiva se haría necesario localizar el desarrollo, la producción y la transmisión de sentidos estéticos compartidos (no exentos de intercambios e influencias), en los que la producción de formas de agencia, la creatividad, la circulación de objetos y las formas de relacionalidad ocupan un lugar primordial (Gell, 2016).

Distintos trabajos dentro de la etnomusicología indican la necesidad de localizar los *performances* musicales (Blacking y Kealiinohomoku, 1979; McLeond y Herndon, 1980; entre otros); así como la relación entre la música, las ritualidades y la identidad (Müller, 1999; Goertzen, 1997; etcétera). En esa dirección, es posible llevar el análisis a un campo más amplio, en el que las sonoridades y los estilos musicales traten de discutirse el entorno de las formas de percepción y construcción de los sentidos que les acompañan.

En el son de *costumbre* estas formas de relacionalidad son centrales para distinguir el carácter que asumen las formas de musicalidad y los procesos rituales. La música nahua de la Huasteca articula una serie de gustos sonoros y melódicos, entrelazados a sus percepciones del mundo. Los instrumentos son dotados de una corporalidad que establece un vínculo entre las formas de cosmovisión y los atributos relacionales que los nahuas destacan en su percepción del mundo. De esta forma, se configura en el son huasteco de *costumbre* un *gusto estético* particular, conectado con otras sonoridades, pero que también mantiene trazos propios que lo identifican.



Los instrumentos son producidos en esos contextos. Circulan dentro de canales de herencia y reciprocidad que, además de dotarlos de sentido, hacen que estos se conviertan en vehículos de construcción comunitaria. Estas formas de *circulación y relacionalidad* son muy importantes para pensar a las expresiones musicales de los nahuas de la Huasteca (entendidas éstas también como formas artísticas). Forman parte de un tipo de estética que integra al ritual, las cosmovisiones, el cuerpo, los instrumentos y a las personas, en un todo articulado, relacional por antonomasia. El arte occidental separa su pensamiento sobre el arte en unidades fragmentadas (música, oralidad, artes plásticas, escenificación, etcétera). También separa el arte de los marcos mayores de cosmovisión, los cuales asume que son un atributo individual del productor y creador de los objetos artísticos. En la representación estética de los nahuas de la Huasteca los instrumentos forman parte de un conjunto al que se le personifica y se le transmuta colectivamente. Los instrumentos no son meros objetos, conforman parte del sistema de cosmovisiones y representaciones locales.

Hemos intentado brindar argumentos etnográficos para mostrar cómo la música y sus sonoridades, en el son de *costombre* nahua de la Huasteca, reivindican otros sentidos de (re)producción. La perspectiva occidental sobre el arte ha desplazado estas lógicas de creación al campo de lo ritual y cultural, *exotizándolas*. En casos extremos, como en la producción de textiles, desde la perspectiva occidental se establecen distinciones que dividen al arte de las artesanías, segregando las nociones estéticas sobre la producción de textiles al campo de “lo artesanal” y no reconociendo cómo estas forman parte de una noción más amplia de lo estético, que son diferentes a las que caracterizan al arte “occidental” y que tienen sus propias formas de (re)producción y sus representaciones cosmogónicas (Rocha, 2014; Johnson, 2015; Casas, 2018).

En este artículo hemos buscado describir brevemente los procesos de desarrollo del son de *costombre* y el son huasteco a través de los distintos registros orales de la región. También hemos intentado caracterizar etnográficamente sus principales atributos. Es claro que esto requiere todavía un esfuerzo mucho mayor que rebasa los límites del presente texto. Aún existe mucho trabajo por hacer en esa dirección.

Un trabajo de este tipo se encuentra orientado a alcanzar un mayor reconocimiento de la música y de otros campos de la producción creativa de los nahuas de la Huasteca, vistos como parte del campo de las artes y que producen una estética propia. Como hemos argumentado anteriormente, estas formas de comprensión y percepción del mundo están envueltas por demarcadores y sentidos propios de lo sonoro, lo visual y de otras esferas de la vida y de lo estético, que comparten entre sí los nahuas de la Huasteca. Proponemos caminar en esa dirección. La etnomusicología y la antropología del arte pueden complementarse mutuamente y contribuir grandemente en la mejor comprensión de esos procesos. 



Referencias

- ALONSO BOLAÑOS, MARINA (2008). *La “invención” de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Argentina: SB.
- ÁLVAREZ BOADA, MANUEL (1985). *La música popular en la huasteca veracruzana*. México: La Red de Jonás.
- ÁLVAREZ BOADA, MANUEL (1997). “La música en La Huasteca”. En: *Tierra Adentro*. Núm. 87, agosto-septiembre.
- APPADURAI, ARJUN (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- BAUDRILLARD, JEAN (1997). *El Sistema de los objetos*. México: Siglo XXI editores.
- BLACKING, JOHN y JOANN W. KEALIINOHOMOKU (1979). *Performing Arts: Music and Dance*. USA: Mouton.
- CAMACHO DÍAZ, GONZÁLO (2010). “Dones devueltos: música y comida ritual en la Huasteca”. En: *Itinerarios*. Vol. 12.
- CAMACHO JURADO, JESÚS G. y MARÍA EUGENÍA JURADO BARRANCO (2016). “El son huasteco, identidad musical de una región”. En Xilonen M. del C. Luna Ruíz y Jacinto Armando Chacha Antele (coordinadores). *Culturas musicales de México, Vol. 1*. México: Dirección General de Culturas Populares.
- CARPITELLA, DIEGO (1973). *Musica e tradizione orale*. Italia: Flaccovio.
- CASAS MENDOZA, CARLOS ALBERTO (2018). “*Tukay*: patrimonio y cosmovisiones en un conjunto de *manteles de historia* totonacos dedicados a la naturaleza”. En: *Uhúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Año 16, Núm. 32, julio-diciembre.
- CHAMORRO ESCALANTE, JORGE ARTURO (1993). “El papel de los *Griots* como cantores-historiantes y mediadores sociales”. En: *Relaciones*. Núm. 53, Vol. XIV.
- CSORDAS, THOMAS (1990). “Embodinment as a Paradigm for Anthropology”. En: *Ethos*. Vol. 18, Núm. 1.
- GELL, ALFRED (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Argentina: SB.
- GOERTZEN, CHRIS (1997). *Fiddling for Norway: revival ad identity*. USA: University of Chicago Press.



- GONZÁLEZ VARELA, SERGIO (2012). “Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del *berimbau* en la capoeira angola en Brasil”. En: *Desacatos*. Núm. 40, septiembre-diciembre.
- GÜEMES JIMÉNEZ, ROMAN (1996a). “La fiesta de Alahuatlitla. Plática sobre cómo se realizaba una fiesta, amenizada con sones tradicionales, en la comunidad de Alahuatlitla, municipio de Chicontepec, Veracruz”. En: *Tramoya*, julio-septiembre, Núm. 48.
- GÜEMES JIMÉNEZ, ROMAN (1996b). *Mira, aquí estamos: pláticas en torno a la danza. Los Santiagos de Atzalan, Veracruz*. México: Universidad Veracruzana.
- GUERRERO, JULIANA (2012). “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. En: *TRANS-Revista transcultural de música/Transcultural Music Review*. Núm. 16.
- HALE, THOMAS A. (1997). “From the Griot of *Root* to the Roots of *Griot*: A new Look at eh Origins of a Controversial African Term for Bad”. En: *Oral Tradition*. Vol. 12, Núm. 2.
- HERNÁNDEZ AZUARA, CESAR (2003). *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- HERNÁNDEZ AZUARA, CESAR (2004). *Danzas del costumbre como ofrenda ritual. Reproducción cultural de cuatro comunidades nahuas de la Huasteca*. Tesis de Maestría. Programa de Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México, México.
- JOHANSSON K., PATRICK (2012). “La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica”. En: *Estudios de cultura náhuatl*. Núm. 44, julio-diciembre.
- JOHNSON, KRISTEN (2015). *Saberes enlazados. La obra de Imgard Weitlaner*. México: CONACULTA y Artes de México.
- MARTÍN HERRERO, JOSÉ ANTONIO (1997). *Manual de la antropología de la música*. España: Amarú Ediciones.
- MCLEOD, NORMA y MARCIA HERNDON (1980). *Ethnography of musical performance*. USA: Norwood Editions.
- MONTES NOGALES, VICENTE ENRIQUE (2011). “Los productores de las epopeyas oesteafricanas: los “Griots” o los protectores de la memoria”. En: *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo*. Núm. 56, Año LVI.



- MONTES NOGALES, VICENTE ENRIQUE (2019). “La tradición malinense en Recas: Las funciones sociales de un *griot* Bambara”. En: *Estudios de Asia y África*. Vol. 54, Núm. 3.
- MULLER, CAROL ANN (1999). *Rituals of fertility and the sacrifice of desire: Nazarite women's performance in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- PEYRON GABRIEL (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Vol. 2. México: Universidad Panamericana.
- ROCHA VALVERDE, CLAUDIA (2014). *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo Teenek. Historia de una prenda sagrada*. México: El Colegio de San Luis.
- SÁNCHEZ, ROSA VIRGINIA (2005). “Hacia una tipología del son en México”. En: *Acta Poética*. Vol. 26, Núm. 1-2.
- SÁNCHEZ, ROSA VIRGINIA (2010). “Lírica nueva en sones viejos de la huasteca”. En: *Revista de Literaturas Populares*. Año X, Núm. 1 y 2.
- SEVERI, CARLO (1996). *La memoria ritual: locura e imagen en blanco en una tradición chamánica amerindia*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- SEVERI, CARLO (2012). “The Arts of Memory: Comparative Perspectives on a Mental Artifact”. En: *HAU Journal of Ethnographic Theory*. Vol. 4, Núm. 2.
- STANFORD, THOMAS (1984). *El son mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STRATHERN, MARILYN (1999). *Property, Substance, and Effect: Anthropological Essays on Persons and Things*. Inglaterra: Athlone Press.
- TURRENT, LOURDES. (2006). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YOSHIHIKO, TOKUMARU y YAMAGUTI OSAMU (1986). *Oral and the Literate in Music*. Japón: Academic Music.





Etnorock e identidades juveniles entre nahuas y popolucas de Veracruz

Etnorock and youth identities among nahuas and popolucas from Veracruz

José Carlos López López

Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

<https://orcid.org/0000-0001-8536-5540>

josecarloslopezlopez13@gmail.com

Recibido: 30 de julio de 2020

Aprobado: 27 de noviembre de 2020

Resumen

En la porción veracruzana del Istmo de Tehuantepec, algunos jóvenes popolucas de la localidad de Sayula de Alemán han encontrado en las creaciones estéticas del hip hop, el son jarocho y el *grafitti* el medio para construir pertenencias identitarias de género, juveniles y étnicas. Estos jóvenes se han apropiado de estilos, modos y discursos provenientes de las industrias culturales en un entrecruce con sus anclajes locales en el que seleccionan, resignifican y recrean tradiciones culturales autóctonas. Estas acciones cristalizan negociaciones y fricciones al interior de las unidades domésticas y sociales frente a las hegemonías del contexto adulto, tradicional y político que permean sus mundos de vida.

Palabras clave: jóvenes indígenas, identidades étnicas, etnorock, hip hop, popolucas.

Abstract

In the Veracruz region of the Isthmus of Tehuantepec, some young Popolucas from the town of Sayula de Alemán have found in the aesthetic creations of hip hop, son jarocho and graffiti the way to build gender, youth, and ethnic identity. These young people have appropriated styles, ways and discourses from cultural industries in an intersection with their local anchors in which they select, resignify and recreate indigenous cultural traditions. These actions crystallize negotiations and frictions within the domestic and social units faced of the hegemonies of the adult, traditional and political context that permeate their worlds of life.

Keywords: indigenous youth, ethnic identities, ethnock, hip hop, popolucas.

Introducción

Sayula de Alemán es la cabecera del municipio homónimo. Esta localidad semi urbana, ubicada en la porción veracruzana del Istmo de Tehuantepec, alberga alrededor de 13 mil 980 habitantes y cuenta con población originaria mixe-popoluca.¹ De acuerdo a los estudios censales del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) y del Consejo Nacional de Población (CONAPO), en esta localidad se registra un alto índice de “presencia indígena” ya que habitan 9, 256 bilingües, 66.2% de la población total), y un aproximado de 15 personas monolingües (Gobierno del estado de Veracruz, 2019).²

En esta localidad, algunos jóvenes popolucas han encontrado en las creaciones estéticas del hip hop, el son jarocho y el *grafitti* el medio para construir pertenencias identitarias de juveniles, étnicas y de género. Estos se han apropiados de estilos, modos y discursos provenientes de las industrias culturales en un entrecruce con sus anclajes locales, en el que seleccionan, resignifican y recrean tradiciones autóctonas. Esto cristaliza negociaciones y fricciones al interior de las unidades domésticas y sociales frente a las hegemonías del contexto adulto, tradicional y político que permean sus mundos de vida.

Marco conceptual

En este trabajo, entendemos como “jóvenes indígenas” a los sujetos sociales que se encuentran en la transición biológica y social, estructurada por los diferenciales de género y clase social de cada grupo de pertenencia. Desde esta perspectiva,

1 Los mixe-popolucas de Sayula pertenecen a la familia etnolingüística y cultural del tronco mixe-zoque popoluca. Se encuentran emparentados, principalmente, con los mixe-popolucas de Oluta, Veracruz. De acuerdo con registros censales y económicos de los siglos XVI y XVII, se encontraban asentados en la actual cabecera municipal y se dedicaban a la agricultura, especialmente a la siembra y cosecha de maíz. El pueblo era llamado, hasta el siglo XIX, San Andrés Sayultepeque. Tenían que dar como tributo a la corona española una carga de leña, cinco de camotes y veinte de huevos. Debido a las extenuantes labores para completar los tributos y a las epidemias, hubo un drástico deceso poblacional. Por ello, en 1580 Suero de Cargas y Quiñones, en *La relación de la Villa del Espíritu Santo*, solicitaba la disminución de carga de trabajo para los habitantes de Zayoltepeque (Sayula), pues no se daban abasto al carecer de mano de obra (Melgar, 1995). En 1746, Villaseñor y Sánchez registraba que había 140 familias de indígenas y recibían solo cada domingo la visita de un cura, debido a la lejanía y las dificultades para llegar a Sayula.

2 Los mixe- popolucas de Sayula denominan a su lengua como *t- kamaya* [yámay], “el idioma que se habla aquí”. Sin embargo, debido a los procesos de afirmación identitaria en la actualidad, es complicado establecer una auto asignación étnica y lingüística, pues, generalmente, se denominan como *popolucos*, “auténticos popolucas”, “popolucas” o “mixe-popolucas”, ello depende del sector social y el capital cultural que poseen respecto a su origen étnico [información del autor].



se postula a la juventud como una etapa.³ Este es un proceso y un resultado que se construye de acuerdo con las características socioculturales e históricas de cada sociedad. Por lo tanto, se experimenta de disímiles formas entre las etnias, clases sociales y género. Esta es una condición de vida recientemente identificada entre los pueblos originarios y de interés de estudios dentro de las ciencias sociales (Pérez Ruíz, 2008; Reguillo, 2000).

En este sentido, Feixa (1998) considera que para la antropología la juventud es una construcción cultural que está relativizada en el tiempo y en el espacio:

[...] Los contenidos que se atribuyen a la juventud dependen de los valores asociados a este grupo de edad y de los ritos que marcan sus límites. Ello explica que no todas las sociedades reconozcan un estadio nítidamente diferenciado entre la dependencia infantil y la autonomía adulta (p.18).

De acuerdo con algunos autores (Castro Pozo, 2008; Feixa y González, 2005; Zebadúa, 2011; *et al.*), el “proceso de emergencia” de las juventudes indígenas se ha estado construyendo a partir de los contextos propiciados por la educación, la migración y el consumo de las industrias culturales globales, a través de los medios de comunicación masiva (entre los que sobresalen las llamadas “redes sociales” y el uso intensivo del internet). Debido a esto, los espacios de socialización ya no se hallen exclusivamente en el seno los grupos familiares y la vida comunitaria, sino en múltiples espacios donde intervienen la escuela, la iglesia y las migraciones voluntarias o forzadas, donde se construyen relaciones personales con agentes externos a las comunidades. Tales contextos abren la posibilidad a una mayor individualidad que se recompensa al tener poder de elección y decisión en el trayecto de su vida. En tal sentido, Zebadúa (2013) propone que:

El/la joven rural e indígena se coloca como ‘sujeto emergente’ dentro de la globalización, y de esta manera todo lo relacionados con la construcción de sus identidades, y sus discursos culturales en general [...] forma parte de la evolución de escenarios sociales que actualmente concurren en los contextos internacionales. Todo ello se observa en contextos locales y más, en particular, con las juventudes indígenas. Ello quiere decir que las juventudes rurales e indígenas representan ahora un colectivo donde pueden observarse decididamente lo volátil de los referentes globales (supuestamente homogéneo y hegemónico) y las diversas formas de adhesión a dichos referentes reciclándolos, haciéndolos suyos, pero siempre en constante crítica con respecto a las maneras de incluirse dentro de la globalización (paréntesis originales) (p. 44).

3 A partir del horizonte de investigación en el que partimos, “joven” es una categoría de carácter relacional, en tanto que se construye en contraste con otros jóvenes, adultos y niños. Esta es una condición que subyace a un tiempo y a un espacio determinado, contextualizado en el acceso a los recursos materiales y simbólicos en la estructura social pues, no todos cronológicamente hablando, gozan de igual modo lo juvenil. De allí que sean disímiles en sus anclajes al presente, así como en estilos, formas éticas y estéticas de representarse en el mundo (Castro Pozo, 2008; Pérez Ruíz, 2011).



Estos contextos gestan los que se han denominado, entre la academia, “jóvenes indígenas”, ya que se encuentran en un ámbito de innovación cultural y flexibilización identitaria que los insertan en mundos menos herméticos, en lógicas no estrictamente tradicionales, rurales o campesinas totalizantes. Son sujetos sociales que manifiestan la inclusión a sus localidades de origen en un anclaje dinámico, al compás de las transformaciones globales, construyendo discursos de pertenencia identitaria de acuerdo con sus adaptaciones a los entornos actuales, fincando procesos identitarios de autopercepción y heteropercepción⁴. De modo que:

[...] en ellos se expresan con nitidez los conflictos y las disyuntivas sobre el cambio y la continuidad de sus grupos culturales, así como el impacto de los medios de comunicación masiva y del consumo de bienes culturales, exacerbado por la globalización económica y la mundialización de la cultura (Pérez Ruiz, 2011: 65).

De esta manera, en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, se diversificaron los estudios de las juventudes indígenas en las ciencias sociales; entendiéndolas como construcciones sociales, históricamente situadas y en el contexto de las dinámicas socioculturales, las estéticas y los lenguajes juveniles (Castro Pozo, 2008).⁵ En tal sentido, las académicas Kropff y Stella (2017) realizaron un mapeo de estudios que abordan la intersección entre juventud y etnicidad en Latinoamérica en tres grandes enfoques: 1) el que considera edad y etnicidad como datos iniciales, tomando la condición etaria y la identidad étnica como puntos de partida. Los temas más recurrentes están atravesados por la integración en la sociedad mayor del sector recortado para el análisis; 2) el que problematiza la juventud basada en la definición de la etnicidad a partir de estadísticas naciona-

4 Estos procesos expresan mecanismos en los que, estratégicamente, los actores sociales cuestionan el propio término de “indígena” o en su defecto lo retoman, en el contexto de la exhaustiva vinculación con lo global. Dicho concepto, es producto de una hetero-denominación (primero impuesta y luego apropiada por algunos), con lo cual los externamente denominados indígenas pueden o no identificarse. Mientras que la autodenominación reconoce a varios pueblos con culturas, lenguas e identidades diversas, la autopercepción forma parte de la construcción de descripciones creadas desde sus identidades locales, subjetividades y etnicidades particulares (Pérez Ruiz, 2011).

5 Zebadúa (2011; 2013), propone analizar estas expresiones a través de las identidades en un enfoque transcultural, entendido como un proceso social de intersección por el cual convergen distintos patrones culturales, sin que estén en una situación de conflicto y que uno sea más prioritario que otro. De modo que, es a partir de la transculturalidad que se crean nuevas identidades juveniles, definidas ya como “múltiples”. Por su parte, Cruz Salazar (2017: 55) propone usar el término *etnojuvenil* en tanto que esta es: “una categoría teórico-metodológica que interseca (*sic*) la etnicidad y la juventud para explicar la reconfiguración identitaria de los jóvenes indígenas que corporalmente expresan un *ethos* distinto al de sus padres y abuelos. Éste (*sic*) se compone desde la voluntad, la reivindicación o el orgullo étnico, muy presente en las generaciones crecidas o nacidas con el movimiento zapatista, no sólo en Chiapas sino en toda América Latina [...] Dichos modos de hacer y pensar están orientados por la transculturalidad y un *gestus* diferente al de las generaciones previas porque los movimientos corporales, el vestido y el lenguaje son menos controlados”.



les/estatales y, finalmente; 3) el que considera la juventud como dato biológico/cronológico y construye la etnicidad como objeto de análisis. Este se funda en la definición de la juventud indígena como lugar de enunciación, colocando el foco en el campo de las producciones estéticas o artísticas. Sus preguntas se relacionan con los efectos que, en tanto prácticas culturales, tienen al nivel de los roles comunitarios o de las identidades en la tensión entre tradición y modernidad en el marco de procesos vinculados a la globalización.

De este último enfoque, existen una serie de trabajos que dan cuenta de las producciones culturales de jóvenes indígenas particularmente en el ámbito musical. Entre ellos, destaca el trabajo de Kunin (2014) con jóvenes raperos de las ciudades de La Paz y El Alto, en Bolivia; Pimentel (2014) con el hip hop de los Guaríní-Kaiowa de Brasil y de Cunin (2014) con las reproducciones musicales afrocaribeñas entre jóvenes mayas en Felipe Carrillo Puerto, en el estado de Quintana Roo, México. Tales trabajos muestran el arraigo a las prácticas culturales de sus pueblos y ejemplifican las expresiones de la juventud indígena en diferentes espacios sociales y culturales. En ese tenor, otra importante contribución es el texto de Kropff (2014) sobre jóvenes mapuches de Argentina, donde describe las distintas acciones que realizan con el fin de recuperar sus territorios, entre ellas la ejecución de la música de rock. A estos procesos de hibridación musical, se les ha definido como *etnorock*, es decir, como:

[...] una manifestación musical en la que distintas vertientes del rock y otros estilos musicales, como el ska, el hip hop, el reggae, el metal y el punk que se han fusionado con cantos tradicionales o concepciones culturales de los pueblos de origen (Llanos, 2014: 132).

El *etnorock* forma parte de la agencia de jóvenes indígenas que dejaron de ser actores pasivos del consumo musical global al producir música propia desde lo local. Tales prácticas son una expresión cultural novedosa en la que la puesta en escena del rock y de otros géneros afines como el hip hop, el ska o el reggae puede leerse como una manifestación de las sensibilidades musicales contemporáneas. Esto posiciona a los jóvenes como agentes protagónicos de novedosas culturas juveniles (López y Ascencio, 2014; Pimentel, 2014). En efecto:

[...] aquí convergen distintos procesos: el redescubrimiento de lo ‘propio’ y de las creaciones locales en términos musicales junto al recurso de una música híbrida que marca una diferencia cultural con la que los jóvenes resignifican lo indígena y con esto propician que las fronteras entre los géneros y tradiciones musicales se diluyan” (Lopez Moya y Cedillo, 2017: 37).

Cabría proponer llamarles a estas creaciones estéticas de acuerdo con la variabilidad de los estilos, *etnohiphop*, *etnoreggae* y *etnopunk*.



Método y técnicas de trabajo

Este texto fue construido a partir de datos obtenidos entre agosto de 2014 y enero de 2015 entre jóvenes mujeres y hombres con una edad promedio entre 12 a 20 años residentes de la cabecera municipal de Sayula, para elaborar mi tesis de maestría en Antropología Social en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) (López López, 2015).

En el marco de esta investigación, consideramos relevante la centralidad en el actor y su agencia social (Long, 2008), pues, esta perspectiva metodológica permitió prestar atención a las articulaciones que los individuos crean para resolver problemáticas desde ámbitos locales frente a lógicas hegemónicas. Este enfoque metodológico logró analizar las acciones políticas, estrategias discursivas, así como las construcciones identitarias de las y los jóvenes en los contextos socioeconómicos que experimentan cotidianamente. En antropología, el giro hermenéutico ha permitido el retorno del sujeto, el reconocimiento del punto de vista del “nativo” y la interdiscursividad en la construcción del conocimiento antropológico, al descentrar la mirada al objeto, la discusión sobre la diversidad, la identidad y las subjetividades. Por ello se recurrió a la etnografía como enfoque y método.

Se realizaron entrevistas estructuradas, semiestructuradas y a profundidad, así mismo se formaron grupos focales con las y los jóvenes indígenas actores a través de la residencia y visitas prolongadas a Sayula de Alemán. En ese sentido, se llevó a cabo observación participante en estas localidades para conocer las acciones y estrategias de las y los jóvenes al interior de sus comunidades, así como para conocer las fricciones, negociaciones y las contradicciones. Por otra parte, se realizó una revisión bibliográfica documental (tesis, artículos científicos, estudios etnográficos, libros), hemerográfica (revistas, periódicos, folletos) y revisión audiovisual y electrónica (a partir de videos y grabaciones de audio publicados en internet, principalmente pistas de música realizados por las y los jóvenes de Sayula).

Resultados

En la década de los setenta y ochenta del siglo XX, en el Istmo Veracruzano, se vive el momento de mayor apogeo en la zona industrial petrolera con la construcción de los complejos petroquímicos de Cosoleacaque, Cangrejera, Morelos y Pajaritos. De esta forma la zona se caracterizaría por atraer mano de obra de distintas poblaciones cercanas y de toda república mexicana en busca de un puesto en la industria petrolera. Estos cambios socioeconómicos influyeron, de manera diferenciada, en cada una de las poblaciones zoque-popolucas (Texistepec y a lo largo de la Sierra de Santa Marta), mixe-popolucas (Sayula y Oluta) y nahuas



(Oteapan, Zaragoza, Cosoleacaque y Jáltipan) de esta región. Sin embargo, intensificaron y profundizaron la marginación social, la desigualdad y los procesos de mestizaje a través de la reestructuración económica intracomunitaria, absorbida por los procesos de modernización a través de la industrialización regional y la rearticulación de las dinámicas de reproducción social en las relaciones interétnicas e intraétnicas (Báez-Jorge y Báez, 2005; Prévôt-Schapira, 1994).

En la década de 1990, en esta región se experimentó la sustitución de los proyectos intervencionistas estatales por el modelo ultraliberal de regulación. La economía campesina e indígena de la zona se vio afectada por la reestructuración, privatización y cierre de complejos petroquímicos, así como por la privatización de las agroindustrias y la contracción de las agencias gubernamentales al sector agropecuario (Palma, Quesnel y Delaunay, 2000: 106).

A principios de los años de 2000, la crisis económica a lo largo de todo del Istmo veracruzano y en el municipio de Sayula, provocó que muchos pobladores vieran en la migración una salida viable para buscar mejores oportunidades de empleo. Algunos se trasladaron a las ciudades del norte del país, otros se insertaron en los flujos internacionales, específicamente en Estados Unidos. Sin embargo, factor económico no fue el único que contribuyó a la migración de mucha de la población de Sayula, también lo hicieron algunas percepciones acerca de la vida rural, por ejemplo, el hecho de que permanecer era sinónimo de continuar trabajando en el campo, sin tener más esperanza que contar con lo mínimo para sobrevivir.

Específicamente, los popolucas de Sayula se trasladaron principalmente a las maquiladoras de Ciudad Juárez, pues esta ciudad se convirtió en un polo de atracción importante para la población mexicana en búsqueda de empleo. Como parte de una estrategia común al desarrollo de la migración en el estado, fueron atraídos por “enganchadores”, quienes prometían una serie de “beneficios”, ofreciéndoles pasaje y hospedaje que pagarían poco a poco con la obtención de sus primeros salarios. De esta forma, se fueron creando las redes que permitían el desarrollo de una migración más intensa, la cual consistió en hombres solos y, en menor medida, mujeres que vieron en la migración una salida ante la imposibilidad de obtener empleo en su comunidad. De acuerdo con las referencias que me dieron algunos pobladores de Sayula, que retornaron definitivamente a la localidad, en Ciudad Juárez existe una colonia conformada principalmente por popolucas llamada Independencia, y uno que otro migrante de los municipios vecinos de Texistepec, Oluta y Soconusco. La mayoría de popolucas de Sayula que se dirigieron a Estados Unidos están asentados en la ciudad de Nueva York y tienen empleos muy variados. Familiares de estos migrantes refieren que hay alrededor de treinta personas que conviven a menudo, hablando su lengua mixe-popoluca.



Las dinámicas experimentadas en la cabecera municipal de Sayula a lo largo del siglo XX, si bien modificaron aspectos estructurales y socioeconómicos, también fortalecieron el sentido de pertenencia identitaria y promovieron la construcción de fronteras sociales con respecto a las diversas alteridades con las que interactuaron e interactúan en la actualidad. Lejos de que “la cultura de las sociedades indígenas” se destruyera dramáticamente, como argumentaban Münch (1994) y otros autores, antes bien desarrollaron mecanismos selectivos con ciertos elementos culturales que sirvieron de base, tanto para incorporarse a las lógicas económicas y socioculturales, como para no perder completamente su identidad étnica.

Pese a los derroteros provocados por la absorción de los polos regionales, los procesos de industrialización, la imposición de ideológicas desarrollistas con orientaciones capitalistas, la sujeción económica y los procesos de movilización social provocados por la crisis económica de la retroacción estatal en el Istmo veracruzano, los mixe popolucas continúan desarrollando mecanismos de agencia, estrategia y dinamismo que les han servido como base tanto para incorporarse a las lógicas económicas y socioculturales imperantes, así como para resistirse frente a los embates de los procesos de modernización, proteger sus territorios y conservar sus tradiciones culturales e identidades étnicas. Se expresan en otros espacios y pueblos originarios tal y como lo recalcan los estudios de Bastián (2011) entre mujeres nahuas de Oteapan y en Velázquez (2006) con pobladores zoque-popolucas de Soteapan, así como una diversidad de estudios antropológicos y etnográficos que dan cuenta de ello (véase Delgado, 2010; Uribe, 2002, entre otros).

En tal sentido, Melgar Bao (1995) consideraba que, pese a su incorporación a los distintos procesos socioeconómicos, en el caso singular de los mixe-popolucas de Sayula de Alemán, continuaban reproduciendo sus identidades:

[...] la zona popoluca mejor comunicada, Sayula, ha subsistido hasta el presente a pesar de los fuertes embates de la modernidad y de la hegemonía mestiza, así como de los provenientes de su función subordinada al eje mercantil Acayucan-Coatzacoalcos. Sayula reproduce su identidad mixe-popoluca de manera diferenciada (p. 24).

Estos procesos de agencia no han sido dúctiles en ningún sentido, antes bien son mecanismos que manifiestan la capacidad instrumental de los pueblos indígenas para mantener sus identidades y tradiciones culturales pese a los escenarios de discriminación, desigualdad social y racismo aún imperantes en nuestros días.

En la actualidad, en la cabecera municipal de Sayula, el impacto que ha tenido más de medio siglo de procesos de modernización en determinadas prácticas culturales, más allá de hacerlas desaparecer o estar “destruirlas”, ha provocado



que se reinventen, se reelaboren y se redefinan en una mutua correspondencia con estilos de vida influenciados por la economía capitalista y los mensajes de la globalización cultural. Ejemplo de ello se manifiesta en el contexto de la migración internacional, donde han surgido proyectos y discursos de revitalización y concientización de su identidad étnica. Por ejemplo, en algunos casos, los migrantes de retorno apoyan iniciativas para fomentar las tradiciones culturales de los popolucas en Sayula, ya sea económica o discursivamente, o bien retoman algunas de las ideas y proyectos observados en otros contextos culturales durante sus experiencias migratorias. Como es el caso de G.R (de 45 años); quien se autodefine como *indígena popoluca* y migró a los Estados Unidos en 1992, donde se insertó en redes de amigos y familiares que ya se encontraban asentados en aquel país. Durante su estancia:

Sali de paseo a una reservación india donde observé la forma en que unos indios americanos, estaban vestidos con su indumentaria tradicional, hablaban su lengua nativa y vivían en sus chozas puntiagudas [...] esto me llamó la atención e investigué, luego supe que estos indios vivían de un subsidio del gobierno gringo, y que solo se dedicaban a exponer su cultura indígena y permanecían en su territorio primigenio. Fue ahí cuando me di cuenta que mi origen indígena podría ser utilizado para el bienestar de mis hermanos indígenas, así cuando llegué a Sayula traté de realizar esas ideas aquí.⁶

A su regreso, ya establecido en la localidad decide, junto con otros pobladores, crear la *Organización Indígena de Sayula* y propone el proyecto de “Reserva Indígena” en Sayula en una junta vecinal y frente a las instancias municipales de ese entonces, donde pensó congregar a:

veinte familias popolucas que hablen la lengua materna y que sean campesinos para instalarlos en un terreno a las afueras de la cabecera municipal [con una extensión de cuatro hectáreas]. Ahí solo hablaran lengua popoluca y desarrollaran los conocimientos y prácticas ancestrales. Para ello es necesario que no cuenten con los servicios de energía eléctrica, que sólo permanezcan en ese espacio, manteniéndose con los productos de las cosechas. El objetivo de este proyecto es que vuelvan a existir “indígenas auténticos” que hablen la lengua y permanezcan practicando la cultura.⁷

Como se puede observar, el proceso de migración ha servido para algunos habitantes de la cabecera municipal de Sayula como un mecanismo de concienciación de su identidad étnica. De esta forma, metafóricamente, las remesas vienen acompañadas de percepciones sobre el territorio y la etnicidad que intensamente enriquecen sus discursos, de manera práctica y narrativa, sobre el fomento a las prácticas popolucas tradicionales.⁸

6 Entrevista realizada a G.R., 20 de diciembre de 2014 en Sayula de Alemán, Veracruz.

7 Entrevista realizada a G. R., 20 de diciembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz.

8 Entrevista realizada a C. B., 14 de diciembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz.



En ese sentido, otros procesos de apropiación cultural dentro del contexto migratorio se presentan cuando, durante la década del 2000, los jóvenes popolucas de Sayula consumen productos culturales provenientes de los sayuleños asentados en las ciudades de Chicago, Los Ángeles y New York, principalmente música, estilos, formas, identidades y estéticas del hip hop. En la década de 2000, un gran porcentaje de los jóvenes de la cabecera municipal de Sayula ya habían incorporado significados relacionados con el hip hop ¿Cómo se entiende esto? M. L. cuentan que en esos años:

La mayoría de nosotros los jóvenes andábamos rayando las paredes, poníamos nuestros nombres para identificar de quién era el barrio. Por las noches o después de clases nos juntábamos y organizábamos en el parque o en cualquier esquina de la calle, batallas de improvisación con letras de hip hop que nos sabíamos en aquella época. Quienes tenían familiares en el Norte [Estados Unidos] les mandaban ropa al puro estilo hiphophero: camisas largas de marcas de Nike o Adidas, pantalones de tallas muy grandes, gorras y tenis. Escuchar el hip hop durante esa época era una forma de ser, de resistir y estar en contra de lo que tus padres pensaban.⁹

Los jefes de familia que observaban estas acciones relacionaban estas prácticas con estereotipos negativos de vagancia y drogadicción, rechazando esta serie de novedosas formas de expresión cultural. Algunos de los primeros jóvenes en incorporar el hip hop, ahora ya adultos y padres de familia, mencionan cierta cercanía con las drogas, aunque esta, consideran ellos, no estaba ampliamente relacionada con las prácticas del hip hop, sino que era aislada.

Una de las motivaciones actuales de las y los jóvenes de Sayula que se identifican con el hip hop se trata de suprimir los estereotipos que se le han adjudicado como la drogadicción o el vandalismo. Uno de los compositores de hip hop más destacados en Sayula, por sus producciones y por su trayectoria como músico de “barrio”, es MC Moska (MC significa maestro de ceremonia en la estructura musical del hip hop; por otro lado, Moska es alusión a la toponimia de *Sayultepetl*, “cerro de las moscas”). Él opina al respecto que: *el problema es que este tipo de música lo relacionan con la delincuencia o con la drogadicción, y por mi parte escucho y compongo rap para que la gente no la vea como una forma de violencia, sino como una forma de expresión.*¹⁰ A continuación, presentaré un fragmento de la canción “Bienvenido a mi viaje” de MC Moska, escrita en el año 2000 y publicada en el año de 2011:

9 Entrevista realizada a M. L., 28 septiembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz. Mario tiene 29 años, actualmente se dedica a trabajar como empleado en un centro comercial de la vecina ciudad de Acayucan. Asimismo, estudió hasta el nivel medio-superior en la localidad.

10 Entrevista realizada a MC MOSKA, 9 de septiembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz. El entrevistado expresó que se dejará este sobrenombre a cambio de su nombre verdadero. Actualmente, MC MOSKA tiene veintiocho años, labora como albañil en la cabecera municipal y cuenta con escolaridad nivel básico.



La vestimenta no importa y ni los tenis de marca.
Creme que el suelo no corta,
corta el filo de la espada que se demuestra,
que demuestro en cada poesía dejada en este mundo
donde los sencillos somos muchos,
pero pocos los que lo hacemos de verdad [...]
Se marchitaron rosas en mi exterior,
se llenaron bolsas para regalarme
un minuto y medio de silencio
que sólo espero que sea pasajero.
En este autobús quiero ser el primero en subir
y el último en bajar,
encontrar la aguja en el pajar,
la abeja en el panal y caminar
con un estilo que sé que
poco a poco puede progresar.

En la actualidad, los primeros adolescentes en apropiarse de este estilo son considerados como *maestros* porque se les atribuye ciertos signos de liderazgo por haber desarrollado una forma local y propia del hip hop. Algunos de estos personajes ya no se encuentran en Sayula, pues han decidido migrar en búsqueda de empleo a ciudades donde tienen familiares. Tal es el caso de Arturo Mendoza, quien se trasladó a Ciudad Juárez a pesar de que empezaba a figurar como rapero reconocido en la localidad.

No obstante, aún queda uno de esos *maestros*: Juan Piyú (Pollo) de 26 años, padre de familia de tres niños, y empleado como cargador de maíz en la empresa Vásquez Aguilar S.A de C.V de la localidad (propiedad de una familia con origen alteño). A pesar de que ya no se encuentra relacionado con las prácticas musicales, los niños y jóvenes de la cabecera municipal de Sayula admiran y reconocen su labor como rapero, ya que fue uno de los primeros en grabar canciones y difundirlas en internet. Gracias a esa actividad pudo relacionarse con otros grupos de música en las ciudades de Coatzacoalcos, Minatitlán y Acayucan, con quienes se reunía en ciertas ocasiones para realizar conciertos.¹¹

Las acciones de estos *maestros* del hip hop local repercutieron en gran proporción en la década de 1990 en los niños de Sayula, provocando que estos se apropiaran de nuevas formas identitarias. Esos, que ahora son jóvenes, son los que continúan practicando el rap y en general el hip hop, pero ahora con tendencias de afirmación étnica.

11 Entrevista realizada a Juan Piyú, 14 septiembre de 2014, Sayula de Alemán, Veracruz. Este informante decidió que le denominara de esta manera, pues entre la población solamente lo conocen por este apodo, aunque su nombre es Juan García. Me fue muy difícil ubicarlo en mi segunda visita a la población por su nombre, hasta que definitivamente decidí indagar por él a través de este seudónimo.



Otro personaje emblemático en el grupo de los *maestros* raperos es el solista *Popolucas Klan* con el cual se inicia una mirada crítica hacia los diversos cambios en la vida cotidiana de la población. A principios del siglo XXI, elaboró una canción denominada *A ti te llega*, que muestra lo que, desde su opinión, ocurría en Sayula con la lengua indígena. A continuación, transcribo algunas líneas:

En Sayula, el paisano moderno no habla el popoluco;
dialecto que, por oírse feo, que tu futuro es el inglés
[...] hay quien se burla de quien lo habla,
es en serio, por lo mismo me han dicho indio
y lo soy, porque mi destino en Sayula
es haber nacido para representar al pueblo
y al hip hop en forma de ruido.

En esta canción se aprecia el malestar por el aparente rechazo de la lengua y la discriminación por el uso del idioma popoluc de algunos *sayuleños* (pobladores popolucas que niegan su origen étnico) por parte de los “sayuleños modernos”. A través de esta canción, *Popolucas Klan* expone la vida cotidiana de los pobladores de Sayula, donde se manifiestan inquietudes por el aparente desuso de la lengua, el rechazo a las influencias culturales de pobladores “externos” en la cabecera municipal y de la “tecnología”. Asimismo, establece una crítica a los diferentes presidentes municipales. Continuemos leyendo algunos fragmentos de la canción “A ti te llega”:

[...] Aquí me refugio,
soy el águila y el estilo es mi nido.
Culebras rastrean mi tierra y los arruino.
Rap callejero, con micro y sin él pero fino.
Por las calles yo ando.
Verán mi gente, llenos de mierda,
les hablo de la cultura externa,
a esos que vienen invadiendo:
váyanse a la verga,
y lo digo así
no por ser obsceno
me hace ser grosero.
Ver a mis paisanos tratados
por alguien como pordioseros
¿A qué me espero?
También el avance de algún presidente
que nos saque de este agujero,
eso será en el año 00.
Es el principio del fin [...]
La tecnología, y la puta ciencia,
aunque te ayuda, pero nos absorbe [...]
Dejaré algo para que crezca
otro ritmo a manifestarse.



En el año de 2005 muchos adolescentes empezaron a organizarse en sus escuelas y colonias para formar grupos, o bien para realizar pequeñas fiestas en las que se desarrollaban improvisaciones de letras al ritmo del hip hop. En una de estas reuniones, por ejemplo, cuatro jóvenes de la Secundaria Técnica Agropecuaria Núm. 60, crearon el grupo de hip hop *Sector 145* (información del autor).

En la actualidad, producto de estos procesos, emergen cada más vez en Sayula de Alemán las acciones de jóvenes popolucas que se encuentran desarrollando diversas estrategias para reactivar y fomentar prácticas tradicionales, en un constante juego con la circulación global a través de las industrias culturales y los medios de comunicación masiva. Estos jóvenes participan en un proceso de reetnización al interior de sus localidades, a través del rescate de las lenguas autóctonas, de la gastronomía local, danzas y música en franca hibridación cultural, con el fin de expresar discursos de pertenencia identitaria. Para ello realizan hip hop en su lengua vernácula, expresando inconformidad frente a la discriminación y la desigualdad social que experimentan en el Istmo veracruzano, sobre todo para resignificar sus raíces étnicas. Uno de ellos refirió al respecto que:

*Sabemos que el rap es parte de la cultura norteamericana, hecha por negros que hablaban de su malestar en sus barrios. Nosotros hemos decidido retomar ese rap para adaptarla a nuestra forma, nuestras costumbres y tradiciones. Lo que buscamos es retomar esa música para hablar de nuestras raíces, de la lengua popoluca. Pero también lo hacemos para criticar la corrupción, la pobreza en la que los diferentes gobiernos nacionales y municipales nos tienen, y el neoliberalismo extranjero que nos está dejando sin comer.*¹²

J. M. también considera que para poder acercarse hacia las “raíces ancestrales” de los popolucas es conveniente enseñar a los jóvenes a sembrar semillas con la asesoría de ancianos popolucas, ya que esto generaría la comprensión de los significados lingüísticos y cosmogónicos de algunas prácticas. Por esta razón, al tener disponible una propiedad de una hectárea en las afueras de la cabecera municipal (perteneciente a su familia), decidió llevar a un grupo de diez jóvenes y niños para desarrollar ahí una especie de parcela demostrativa basada en la siembra de semillas de frijol, maíz y, principalmente, cacao. El interés por cosechar este último obedece a que la bebida considerada tradicional, ritual y autóctona, denominada *popo*¹³, está compuesta a base del *Theobroma cacao*.

A partir de estos elementos, los jóvenes seleccionan determinados elementos del repertorio cultural que son reelaborados para utilizarlos como “emblemas culturales”, permitiendo que el resto de los habitantes de la cabecera

¹² Entrevista realizada a J. M., Sayula de Alemán, Veracruz, diciembre de 2014.

¹³ Esta bebida es elaborada con cacao, arroz, maíz, raíz de *axquiot*, canela y azúcar. El *popo* debe ser preparado con utensilios nuevos ya que puede perder la característica principal: la espuma. A lo largo del sur de Veracruz se encuentran una serie de variantes en la forma de preparación e imaginarios en torno a esta “bebida tradicional” (al respecto véase Delgado, 2010).



municipal (con y sin orígenes étnicos) se identifiquen con tales elementos. Estos emblemas son asumidos y se desempeñan como símbolos diacríticos de la identidad. Un ejemplo de esto es la bebida denominada *popo* que, a pesar de ser compartida en todo el Sur de Veracruz, en los estados de Chiapas y en gran parte del estado de Oaxaca, es considerada como “tradicional” y es aludido como una referencia de lo “auténticamente tradicional”, reconociéndosele como un símbolo de la identidad popoluca.

La idea de “volver al campo”, como este actor denomina a esta fase de su proyecto, tiene la intención de reducir gastos al utilizar las enseñanzas de los ancianos para hallar soluciones para combatir las plagas o algunas infecciones en las plantaciones maíz y frijol, en lugar usar agroquímicos para fertilizar sus cosechas. Pero el objetivo principal de esto es volver a las raíces étnicas, conocimientos locales que consideran “perdidos” por los procesos de modernización. Sin embargo, paralelamente, realizan una “lucha invisible” J. M. lo define, pues reelaboran sus identidades étnicas al compás de los contextos globales, socioculturales y económicos que experimentan.

J.M. se considera a sí mismo como indígena, a pesar de que no tiene un pleno conocimiento de todas las manifestaciones culturales y de las “tradiciones”. Sin embargo, como ya he descrito arriba, no solo está motivado por su conocimiento de algunos elementos del acervo cultural popoluca, sino también por la influencia de organizaciones que buscan las reivindicaciones culturales indígenas de las comunidades aledañas a la ciudad de Acayucan. Su autodefinición como indígena se relaciona también con cierta resistencia hacia los ejes de poder local y global.

Conclusión

Los jóvenes de la cabecera municipal de Sayula se localizan en espacios de confrontación entre la cultural local y los mensajes globales de las industrias culturales, enfrentándose al mundo interconectado a través de los distintos procesos de migración, así como del acceso a la educación y al internet. Las diversas formas de agencia de estos jóvenes mueven de sitio el papel social de estos actores en su comunidad, ya que van asumiendo ciertos roles en la circulación de los bienes culturales y simbólicos en Sayula, reconfigurando así su participación y construyendo, para ello, nuevos modelos identitarios debido a su facilidad para salir y entrar en los márgenes de lo local y lo global (Pérez, 2008). Gracias a sus propuestas novedosas de valorización del repertorio cultural popoluca, a través de este género musical, pueden manifestar su posición política y su inconformidad frente al gobierno municipal y estatal, así como frente a los grupos de poder local y global, utilizando los recursos tecnológicos a sus alcances.



La negociación de las prácticas y el uso estratégico de la matriz cultural ha servido para proyectar los intereses de estos jóvenes como formas de recuperación de las tradiciones y afirmación identitaria en la comunidad; en ellos hay préstamos, aportaciones y reutilizaciones culturales que funcionan como enlaces en las construcciones de sus agencias. El hip hop, por ejemplo, ha sido una de las herramientas preferidas de los jóvenes de Sayula para expresar sus reacciones frente a eventos que ellos consideran presiones de tipo social, religioso, económico y político. Así pues, esta apropiación del hip hop forma parte de la adquisición de los mensajes de la globalización cultural provenientes de Estados Unidos, que llegó a Sayula a través de las noticias de los migrantes de Sayula con orígenes popolucas, iniciándose con ello la construcción de nuevas prácticas identitarias (consumo de música, vestimenta, adquisición de aparatos electrónicos, etcétera) (García Martínez, 2014).

Estos actores sociales se encuentran posicionados entre los mensajes de la globalización y en relación con el acervo cultural popoluca, elaborando estrategias para fomentar las “tradiciones”. En ese proceso combinan lo tradicional y lo global para llevar a cabo una autoafirmación identitaria. Sin embargo, estas elaboraciones entran en conflicto con grupos de poder en la localidad pues formulan disyuntivas y resistencias frente a una cotidianidad, plagada de faltas de oportunidad laboral y educativa (Zebadúa, 2010; García Martínez 2012; 2014).

Los discursos de estos jóvenes raperos dejan claro su rechazo al ambiente económico local, la inseguridad propiciada por la delincuencia organizada, la falta de oportunidades laborales y la aparente pérdida de sus tradiciones culturales popolucas, mediante letras que hacen notar su inconformidad. Este proceso de hibridación musical o *etnorock* (*etnohiphop* como proponemos aquí), forma parte de las agencias de jóvenes indígenas que dejaron de ser actores pasivos del consumo musical global al producir música propia y local. En ese comienzo de selección de emblemas culturales indígenas se funde lo tradicional y lo moderno (Cruz y Ascencio, 2014; Pimentel, 2014).

En efecto, como ha mencionado Maya Lorena Pérez Ruiz (2008), con el uso del hip hop estos jóvenes experimentan la globalidad a través de sus producciones de lo local. Estos actores han reelaborado las prácticas tradicionales bajo determinadas dinámicas entre lo local y lo global, es decir, no adoptan la cultura del hip hop del Harlem neoyorquino pasivamente, sino que reelaboran esas representaciones para llevar a cabo una revalorización étnica.

La elección o la supresión de ciertas prácticas obedecen a estrategias de los actores que refuncionalizan algunos elementos para legitimar sus intereses. Esta adaptación selectiva de la tradición es evidente también en el caso de la brujería, fenómeno central de la cultura indígena que, sin embargo, no es integrada en las construcciones de lo que significa ser popoluca. ☸



Referencias

- BÁEZ-JORGE, F. y F. BÁEZ GALVÁN (2005). "The popoluca". En: Sandstrom, A. y H. García Valencia (compiladores). *Native peoples of the Gulf Coast of Mexico*. Arizona: The University of Arizona Press.
- BASTIAN DUARTE, A. (2011). *Desde el sur organizado. Mujeres nahuas del sur de Veracruz construyendo política*. Ciudad de México: UAM-Xochimilco.
- CASTRO POZO, M. (2008). "Jóvenes e indios en el México contemporáneo". En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud*. Vol. VI, Núm. 2.
- CRUZ SALAZAR, T. (2012). "El joven indígena en Chiapas: el re-conocimiento de un sujeto histórico". En: *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*. Vol. X, Núm. 2.
- CRUZ SALAZAR, T. (2017). "Lo etnojuvenil. Un análisis sobre el cambio sociocultural entre tsotsiles, tzeltales y choles". En: *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. XV, Núm. 1.
- CUNIN, E. (2014). "Música afrocaribeña entre jóvenes mayas. Identidades en fronteras en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo". En: Pérez Ruíz, M. L. y L. Valladares (compiladores). *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina*. Ciudad de México: INAH.
- DELGADO, A. (2000). "La conformación de regiones en el sotavento veracruzano: una aproximación histórica". En: Léonard, E. y E. Velázquez (compiladores). *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*. Ciudad de México: CIESAS-IRD.
- DELGADO, A. (2004). *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. Ciudad de México: CONACULTA/DGCP.
- DURHAM, D. (2000). "Youth and the Social Imagination in Africa: Introduction to Parts 1 and 2". En: *Anthropological Quarterly. Youth and the Social Imagination in Africa*. Vol. 73, Núm. 3.
- FEIXA, C. (1998). *El reloj de arena. Las culturas juveniles en México*. Ciudad de México: SEP/Causa Joven.
- FEIXA, C. y Y. GONZÁLEZ (2005). "The socio-cultural construction of youth in Latin America: achievements and failures". En: Helve, H. y Holm G. (compiladores). *Contemporary youth research: local expressions and global connections*. Inglaterra: Ashgate.



- FEIXA, C. y Y. GONZÁLEZ (2006). “Territorios baldíos: identidades juveniles indígenas y rurales en América Latina”. En: *Papers: Revista de Sociología*. Núm. 79
- GARCÍA LEYVA, J. (2014). “Jóvenes indígenas, identidad y rock en la Montaña de Guerrero”. En: López Moya, M., E. Ascencio Cedillo y J. P. Zabadúa Carbonell (compiladores). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. Ciudad de México: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Juan Pablos Editor.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2012). “Juventud indígena en el Totonacapan Veracruzano”. En: *LiminaR. Estudios sociales y Humanísticos*. Vol. X, Núm. 1.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2014). “Rock y juventudes indígenas en el Totonacapan”. En: López Moya, M., E. Ascencio Cedillo y J. P. Zabadúa Carbonell (Compiladores). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. Ciudad de México: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Juan Pablos Editor.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ (2019). *Cuadernillos municipales*. Recuperado de <http://www.veracruz.gob.mx/finanzas/files/2012/04/Sayula-de-aleman.pdf>
- KROPFF, L. (2014). “Los jóvenes mapuche en Argentina entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras”. En: Cruz Salazar, T. y Y. González (compiladores). *Juventudes en frontera. Tránsitos, procesos y emergencias juveniles en México, Nicaragua y Argentina*. Ecuador: ABYA YALA.
- KROPFF, L. y V. STELLA (2017). “Abordajes teóricos sobre las juventudes indígenas en Latinoamérica”. En: *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*. Vol. XV. Núm. 1.
- KUNIN, J. (2014). “jóvenes indígenas que “rapean” al ritmo de los cambios, en el altiplano boliviano”. En: Pérez Ruíz, Maya Lorena y Laura Valladares de la Cruz (coordinadoras), *Juventudes indígenas. De hip hop y protesta social en América Latina*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LLANOS VELÁZQUEZ, A. (2014). “¿Etnorock cristiano? Jóvenes músicos indígenas cristianos en la periferia de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”. En: López Moya, M., E. Ascencio Cedillo y J. P. Zabadúa Carbonell (Compiladores). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. Ciudad de México: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Juan Pablos Editor.



- LÓPEZ LÓPEZ, J. C. (2014). *Entre San Juan Bautista y el Chenú. Religiosidad popular, creencias y mitología en Oluta, Veracruz*. México: IVEC-CO-NACULTA.
- LÓPEZ LÓPEZ, J. C. (2018). “Yo canto pensamientos de mi mente popoluca’. Procesos de reetnización entre jóvenes popolucas de Sayula de Alemán, Veracruz”. En: *Ulúa. Núm. 32*.
- LÓPEZ MOYA, M. y E. ASCENCIO CEDILLO (2014). “El Rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural”. En: *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. Ciudad de México: Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Juan Pablos Editor.
- LONG, N. (2007). *Sociología del desarrollado: una perspectiva centrada en el actor*. Ciudad de México: CIESAS-El Colegio de San Luis.
- MC Moska (2010). *Bienvenidos a mi viaje (Sayula de Alemán)*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WlGwYqVIA1g>
- MC Redmop PK (2009). *A ti te llega*. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=OdxLlzbWUo
- MELGAR BAO, R. (1995). “Popolucas”. En: Vázquez Dávila, M. A., S. Millán y L. Reyes Gómez, L. (compiladores). *Región Transístmica: Chontales de Oaxaca, Huaves, Mixes, Popolucas*. Ciudad de México: INI/SEDESOL.
- MÜNCH GALINDO, G. (1994). *Etnología del istmo veracruzano*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- OCHOA, R. (2000). “La construcción de un sistema regional complejo en torno a dos polos rectores: Acayucan y Minatitlán-Coatzacoalcos”. En: Léonard, E. y E. Velázquez (compiladores). *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*. Ciudad de México: CIESAS-IRD.
- OROPEZA, M. (2000). “Poblamiento y colonización del Uxpanapa en el marco del Istmo veracruzano”. En: Léonard, E. y E. Velázquez (compiladores). *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*. Ciudad de México: CIESAS-IRD.
- PALMA, R., A. QUESNEL y D. DELAUNAY (2000). “Una nueva dinámica del poblamiento rural en México: el caso del sur de Veracruz (1970-1995). A puntos sustantivos y metodológicos”, en Eric Léonard y Emilia Velázquez (coordinadores.). *El sotavento veracruzano. Procesos sociales y dinámicas territoriales*. Ciudad de México: CIESAS/IRD.



- PÉREZ RUIZ, M. (2007). “El problemático carácter de los étnico”. En: *CUHSO*. Vol. *XII*, Núm. 1.
- PÉREZ RUIZ, M. (2011). “Retos para la investigación de los jóvenes indígenas”. En: *Alteridades*. Vol. *XXI*, Núm. 42. Ciudad de México.
- PÉREZ RUIZ, M (2012). “Jóvenes, étnica y ciudadanía”. En: Güemes, Miguel y Roxana Quiroz (Compiladores). *Jóvenes y globalización en el Yucatán de hoy*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- PÉREZ RUIZ, M. L. y L. VALLADARES (2014). *Juventudes indígenas: De hip hop y protesta social en América Latina*. Ciudad de México: INAH.
- PIMENTEL, S. (2014). “Bro MC’s: los guaraní-kaiowá de Brasil y el reencantamiento del hip hop en la lucha por la tierra”. En: Pérez Ruiz, M. L. y L. Valladares (compiladores). *Juventudes indígenas: De hip hop y protesta social en América Latina*. Ciudad de México: INAH.
- PRÉVÔT-SCHAPIRA, M. (1994). “El sur de Veracruz en el siglo XIX: Una modernización a ‘marcha forzada’”. En: Hoffmann, O. y E. Velázquez (compiladores). *Las llanuras costeras de Veracruz. La lenta construcción de regiones*. Veracruz: UV-OSTOM.
- PRÉVÔT-SCHAPIRA, M. (2009). “Istmo de Tehuantepec: el archipiélago petrolero, territorios entre lo nacional y lo local”. En: Velázquez, E., E. Léonard, O. Hoffman y M. Prévôt-Schapira (compiladores.). *El Istmo Mexicano: Una región inasequible, estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI-XXI)*. Ciudad de México: CIESAS-IRD.
- REGUILLO, R. (2000). “Las culturas juveniles: un campo de estudio, breve agenda para la discusión”. En: Medina Carrasco, G. (compilador). *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. Ciudad de México: COLMEX.
- TORRES ZEFERINO, C. D. (2019). *Las mayordomías como espacios de cohesión social y religiosidad popular entre los nahuas de Cosoleacaque, Veracruz. La participación de la juventud en las festividades religiosas*. Tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana, Veracruz, México.
- URIBE CRUZ, M. (2008). *Fiesta y mayordomía en el Istmo veracruzano*. Veracruz: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz.
- URIBE CRUZ, M. (2002). *Identidad étnica y mayordomías en zonas de alta concentración industrial. El caso de los nahuas, popolucas y zapotecas del istmo veracruzano en el siglo XX*. Tesis de doctorado, Universidad Veracruzana, Veracruz, México



- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, E. (2018). “Lógicas socio espaciales en las migraciones emergentes: reflexiones desde un estudio de caso en el sur de Veracruz (México)”. En: Hoffmann, O. y A. Morales Gamboa (compiladores). *El territorio como recurso: movilidad y apropiación del espacio en México y Centroamérica*. Costa Rica: LMI Meso/IRD/UNA/FLACSO.
- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, E. (2006). *Territorios fragmentados. Estado y comunidad indígena en el Istmo Veracruzano*. México: CIESAS/El Colegio de Michoacán.
- YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura. El uso de la cultural en la era global*. Barcelona: Paidós.
- ZÁRATE TOLEDO, M. (2003). *Desarrollo del corredor del Istmo de Tehuantepec y su importancia estratégica para el mercado mundial*. Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México.
- ZEBADÚA CARBONELL, J. P. (2011). “Cultura, identidades y transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas”. En: *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*. Vol. IX, Núm. 1.
- ZEBADÚA CARBONELL, J. P. (2013). “¿Juventudes interculturales? Nuevos horizontes conceptuales para entender las identidades juveniles rurales e indígenas”. En: Casas Mendoza, C., *et al.* (compiladores). *Sujetos emergentes: nuevos y viejos contextos de negociación de las identidades en América Latina*. Ciudad de México: COLSAN.



Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

Dossier

Responsables: Claudia Morales Carbajal y Carlos Alberto Casas Mendoza.
Mirar el arte desde la antropología.

Primera parte: Debates sobre arte y antropología

Jorge Linares Ortiz

El otro y el extrañamiento de sí. Enunciaciones problemáticas del arte y la antropología.

Claudia Morales Carbajal

El arte indígena: algunas pistas para su análisis desde la mirada antropológica

Carlos Gutiérrez Bracho

El relato popular oral. Modelo de intervención escénica para recuperar la memoria de una comunidad.

Ahtziri Erendira Molina Roldán

Gestión cultural y estudios culturales: un encuentro posible, un desafío presente.

Segunda Parte: Aproximaciones Etnográficas

Jorge Uzeta Iturbide

Muralismo otomí en una escuela primaria de Guanajuato

Carlos Alberto Casas Mendoza y Román Güemes Jiménez

Sones huastecos y altares: rituales y etnomusicología nahua de costumbre en el Norte de Veracruz, México

